

Mus. Th.

1790

Mus. Th

1790

Kolbe

17

STOCKHOLM

JOHAN HENRIK HEDER

JOHAN HEDER

JOHAN HEDER

JOHAN HEDER

JOHAN HEDER

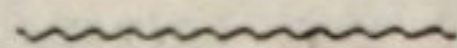
17

KURZGEFASSTE
GENERALBASSLEHRE

VON ·

OSCAR KOLBE,

LEHRER AM CONSERVATORIUM DER MUSIK ZU BERLIN.



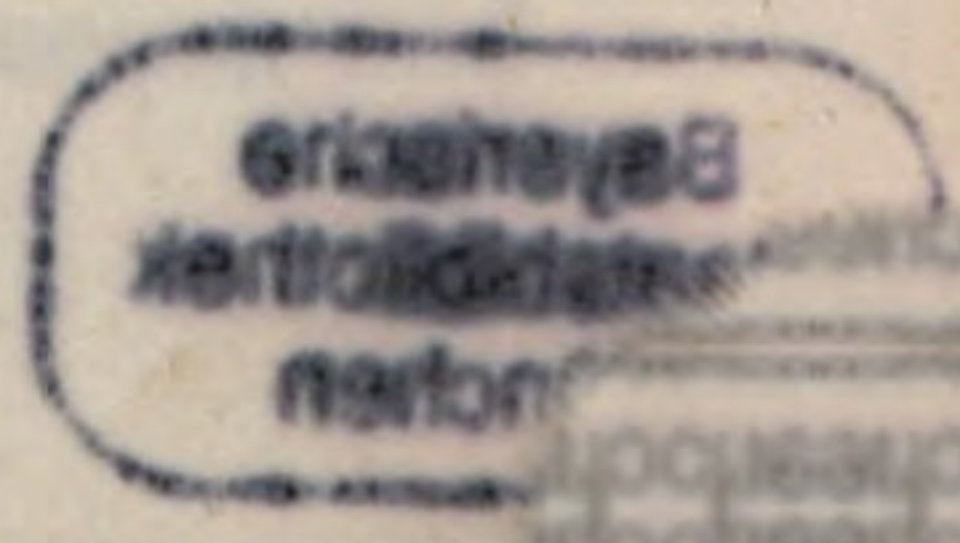
Eingeführt am Conservatorium der Musik zu Berlin.



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.

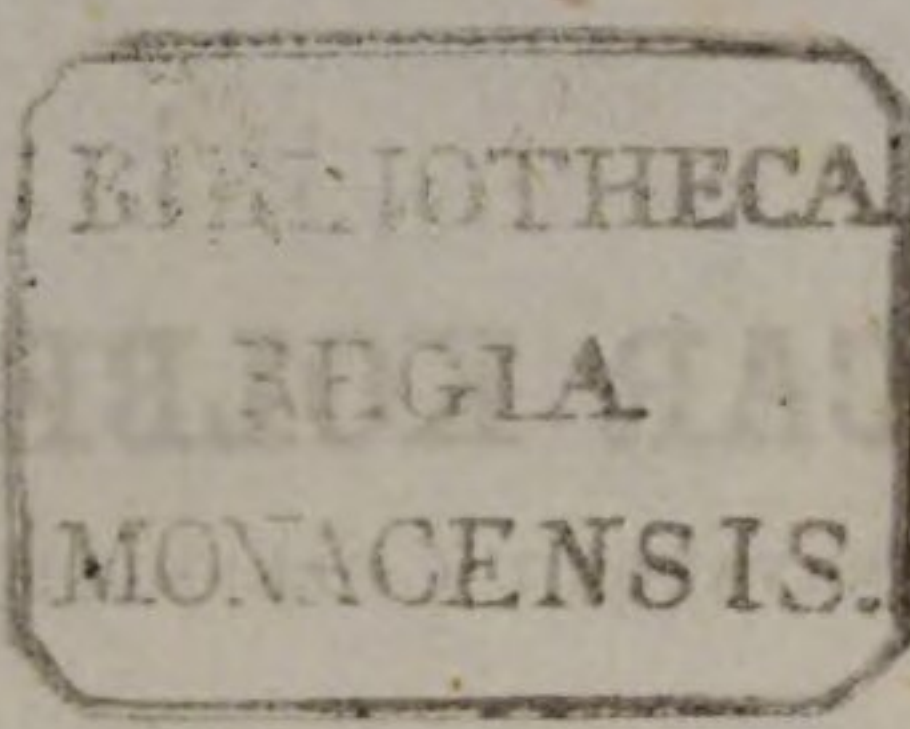
1862.



KUNSTGEWERBEMUSEUM

GEZERTERBASSE

NOV



ausgegeben am Conservatorium der Musik in Berlin

LEIPZIG

VERLAG VON FRIEDRICH WILHELM FRIEDRICH

1881



V o r w o r t.

Wenn das vorliegende Buch auch zunächst den Zweck hat, meinen Schülern am Conservatorium als erster Leitfaden zu dienen, so bin ich nichts desto weniger bemüht gewesen, in demselben etwas allgemein Nützliches zu liefern. Allerdings scheint es fast bei der grossen Zahl der schon vorhandenen musikalischen Grammatiken überflüssig, noch eine neue hinzuzufügen; die meisten dieser Bücher sind indess umfangreich und kostspielig, und der Dilettantenwelt schon desshalb unzugänglich, weil sie, nur zum Studium für Musiker bestimmt, eine gewisse musikalische Vorbildung bereits voraussetzen. Ich habe mich desshalb, bei der möglichsten Kürze, beflüssigt, neben einer allgemein verständlichen Ausdrucksweise, auch durch praktische Beispiele das Erklärte überall zur Anschauung zu bringen, und durch beigefügte Aufgaben dem Schüler Gelegenheit geboten, das Erlernte selbst praktisch zu üben; hierdurch hoffe ich einerseits, den Herren Lehrern einen willkommenen und

bequemen Leitfaden für den theoretischen Unterricht an die Hand gegeben, — andererseits aber auch denen einen klaren und verständlichen Wegweiser verschafft zu haben, welche durch Selbststudium einen Einblick in die Theorie der Musik gewinnen wollen. Ist es mir gelungen, diese Aufgabe so zu lösen, wie es in meiner guten Absicht gelegen, und findet dies Büchlein die günstige Aufnahme im musikalischen Publikum, welche ich ihm natürlich von Herzen wünsche: so ist, glaube ich, meine Arbeit keine vergebliche gewesen, und ich werde dann bald die Fortsetzung — nämlich eine eben so kurz und leichtfasslich gehaltene Bearbeitung der Harmonielehre — folgen lassen.

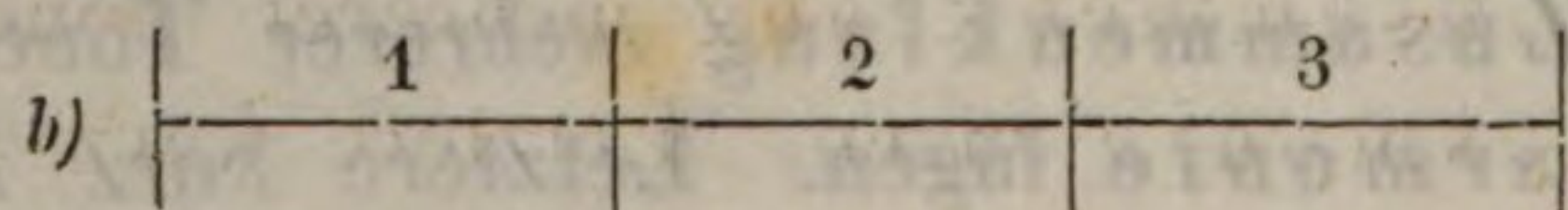
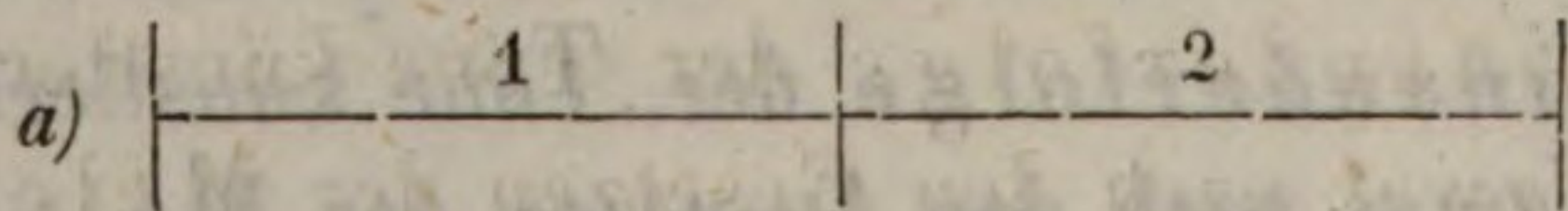
Oscar Kolbe.

I.

Musik ist diejenige unter den Künsten, welche durch den Sinn des Gehörs dem Geiste übermittelt wird. Es bedarf also, um ein musikalisches Kunstwerk darzustellen, äusserer Einwirkungen auf die Gehörswerkzeuge; diese Einwirkungen geschehen durch Schallwellen, welche durch die Luft dem Ohre zugeführt werden, und wir bezeichnen sie als „Geräusch“, „Schall“; zum „Klange“ wird der Schall erst dann, wenn er eine bestimmte Gestalt gewinnt, die ihn befähigt, in Bezug auf Höhe oder Tiefe mit anderen Klängen verglichen zu werden; ist diese Bestimmung der Höhe wirklich erfolgt, so gewinnen wir das brauchbare Material zur Erzeugung von musikalischen Kunstwerken: die bestimmte Klanghöhe, den „Ton“. Soll nun aus diesem Material ein Kunstwerk geschaffen werden, so muss es nach drei Richtungen hin gewissen Kunstgesetzen unterworfen werden. Die Töne müssen nämlich erstens in ein bestimmtes Verhältniss zu einander treten in Bezug auf ihre Zeitdauer; dies geschieht nach den Gesetzen des Rhythmus. Zweitens muss die Aufeinanderfolge der Töne künstlerisch angeordnet werden und zwar nach den Gesetzen der Melodie; endlich muss sich der Zusammenklang mehrerer Töne den Kunstgesetzen der Harmonie fügen. Letztere kurz zusammenzufassen ist unser Zweck, und es sei desshalb im nächsten Capitel über die Gesetze des Rhythmus nur soviel erwähnt, als für diesen Zweck durchaus erforderlich ist.

II.

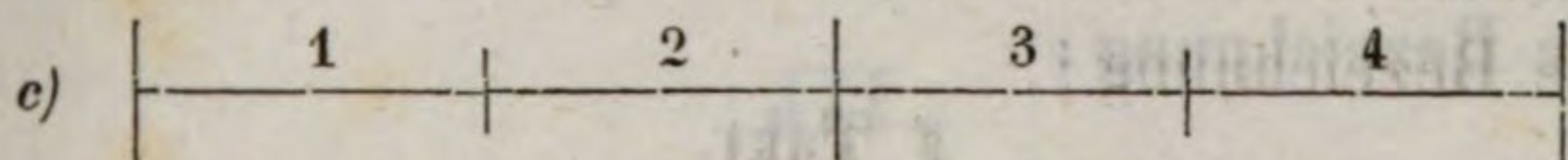
Jedes Musikstück wird zunächst in lauter ganz gleich lange Zeitabschnitte eingetheilt; diese Eintheilung nennt man Takt, die einzelnen Zeitabschnitte Takte, und die senkrechten Striche, welche das Notensystem durchschneiden und die einzelnen Takte begrenzen, Taktstriche. Ein Ton, der die Zeitdauer des ganzen Taktes ausfüllt, wird durch eine Note dargestellt, welche dem entsprechend die ganze Note genannt wird; diese ganze Note zerfällt bei einer fortgesetzten Theilung durch 2 in: zwei halbe Noten, vier Viertel, acht Achtel etc. Um nun dem Rhythmus mehr Mannigfaltigkeit zu verleihen, hat man neben dieser Theilung durch 2 auch noch die Theilung durch 3 eingeführt, hat indess, zur Vereinfachung der Notenschrift, nicht neue Notengattungen (etwa Drittelnoten, Neuntelnoten etc.) für diese Theilung angenommen, sondern sich begnügt, für die Takteinheit eine punctirte zweitheilige Note zu wählen, also etwa die Dauer des ganzen Taktes durch eine punctirte ganze ($\frac{3}{2}$) oder eine punctirte halbe ($\frac{3}{4}$) Note darzustellen. Auf der fortgesetzten Anwendung der Theilung durch 2 und durch 3 beruhen denn sämtliche in der Musik gebräuchliche Taktarten, und zwar nennt man diejenigen, denen die ursprüngliche Theilung durch 2 zum Grunde liegt: gerade, — diejenigen aber, die aus der ursprünglichen Theilung durch 3 hervorgegangen sind: ungerade Taktarten. Wenn wir uns die Zeitdauer eines Taktes durch ein sichtbares Längenmaass vergegenwärtigen, so würden also die beiden Haupttaktarten sich herausstellen wie bei a) und b). Erstere wird, wenn als Takteinheit die



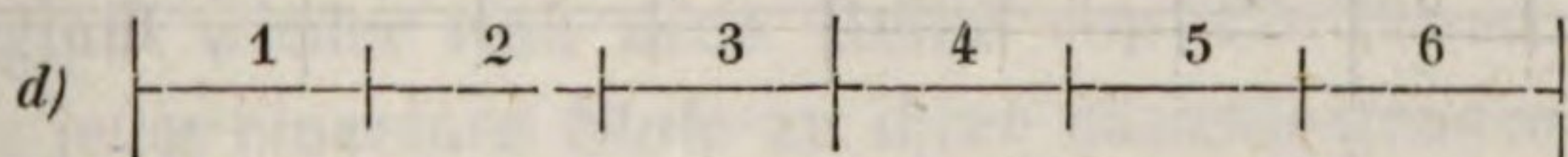
ganze Note gewählt ist, durch den Bruch $\frac{2}{2}$ oder durch ein lateinisches C mit hindurchgehendem Strich (C) ange-

deutet*); gilt dagegen als Takteinheit die halbe Note, so setzt man statt dieser Bezeichnungen den Bruch $\frac{2}{4}$ vor das betreffende Musikstück. Die unter *b* verzeichnete (ungerade) Taktart wird entweder durch den Bruch $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ angedeutet, ebenfalls je nachdem die punctirte ganze oder die punctirte halbe Note als Takteinheit gewählt ist.

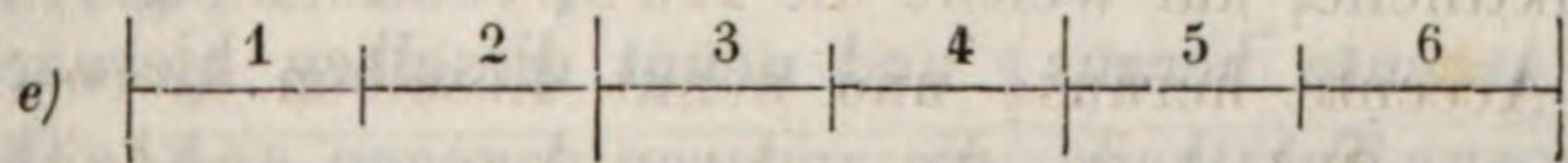
Wird die Theilung fortgesetzt, also zunächst an dem Allabrevetakt die abermalige Theilung durch 2 vorgenommen (wie bei *c*), so gewinnt man, als erste zusammengesetzte Taktart



den „Viervierteltakt“, welcher gewöhnlich durch ein lateinisches *C* (ohne senkrechten Strich durch) bezeichnet wird. Eine fernere zusammengesetzte Taktart gewinnt man durch die, an den beiden Hälften des Allabrevetaktes vorgenommene Theilung durch 3 (wie bei *d*). Jenachdem die sechs einzelnen Theile die-



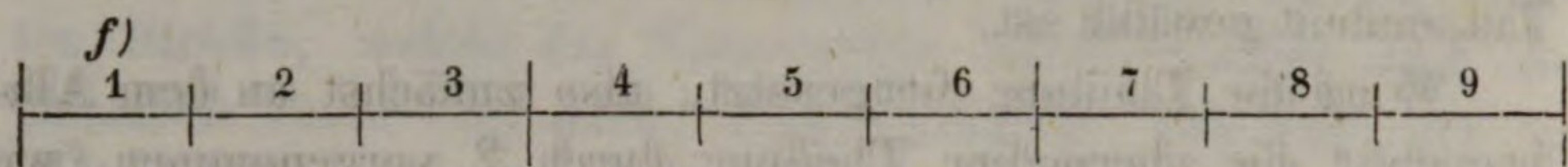
ser Taktart durch Achtel oder Viertelnoten dargestellt werden, bezeichnet man sie auch als $\frac{6}{8}$ oder $\frac{6}{4}$ Takt. — Nimmt man die zweite Theilung mit der ungeraden Haupttaktart ($\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ Takt) vor, so ergeben sich (bei der Theilung durch 2) ebenfalls 6 Bruchtheile (wie Beisp. *e* zeigt), man würde diese Takt-



art also auch als $\frac{6}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt bezeichnen müssen; da sich dieselbe nun aber in der Praxis sehr wesentlich von der unter *d* verzeichneten Taktart unterscheidet, wie weiter unten erklärt

*) Für diese Taktart hat man die frühere Bezeichnung: „alla breve Takt“ beibehalten, welche in einer jetzt nicht mehr üblichen Benennung der einzelnen Notengattungen ihren Grund hat. Man nannte nämlich die Note, welche die grösste Takteinheit darstellte und welche den doppelten Werth unsrer ganzen Note hatte: *maxima* (), deren Hälfte: *longa* (), und wieder die Hälfte von dieser: *brevis* (). Da nun die Taktart *a* durch zwei dieser letzteren Noten dargestellt wird, so nannte man sie eben (italienisch): *alla breve*.

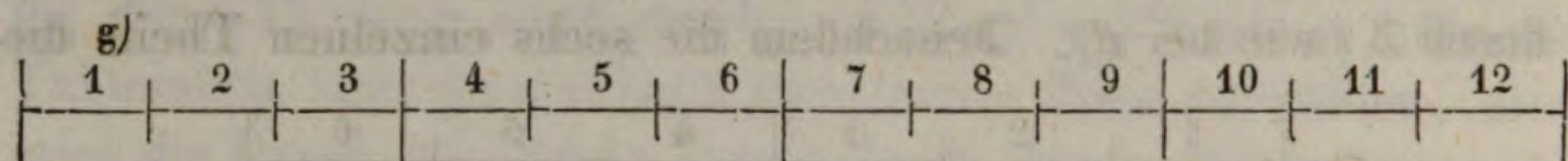
werden wird, so hat man die ursprüngliche Bezeichnung $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ beibehalten, und begnügt sich, die kleineren Takttheile durch die betreffenden kleineren Notengattungen darzustellen. Eine neue Taktart gewinnt man dagegen durch die zweite Theilung durch 3 (Beispiel *f*). Da die einzelnen Bruchtheile dieser Taktart fast



ohne Ausnahme durch Achtelnoten dargestellt werden, so erhält dieselbe die Bezeichnung:

$\frac{9}{8}$ Takt.

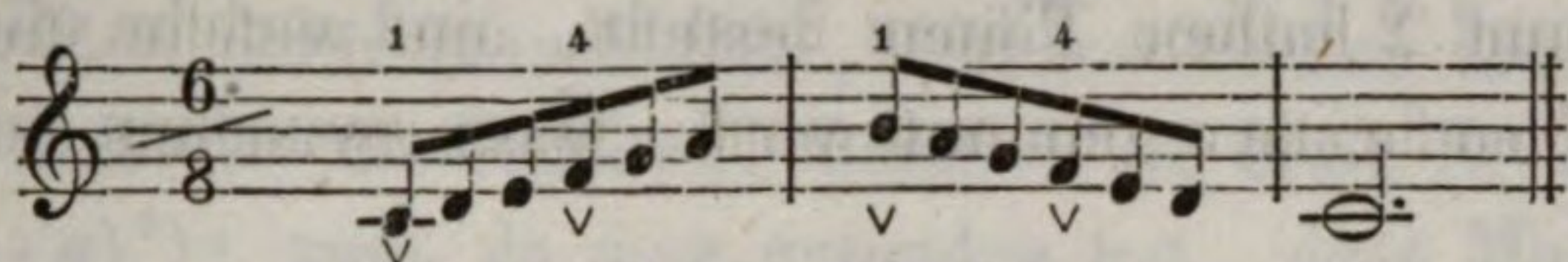
Zu erwähnen wäre nun noch eine zuweilen vorkommende doppelt zusammengesetzte Taktart, welche aus der fernerer Theilung des Viervierteltaktes durch 3 entsteht, also zu den geraden Taktarten gehört; dieselbe ergiebt (wie Beispiel *g* zeigt)



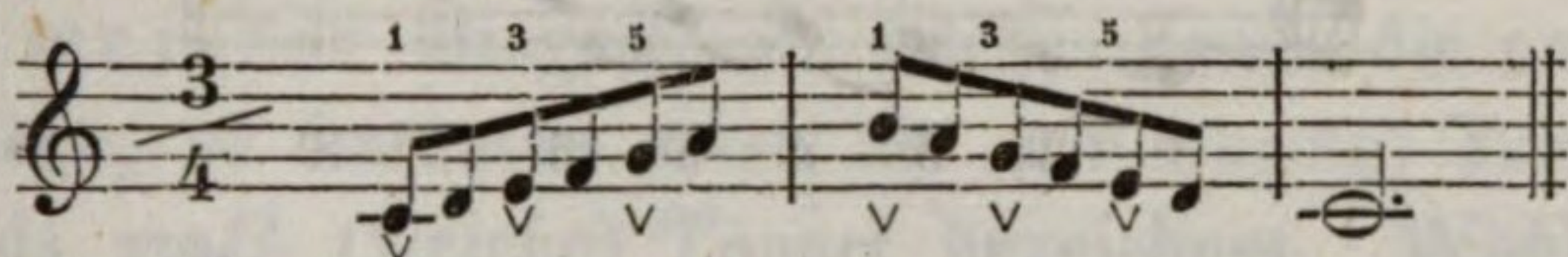
zwölf Bruchtheile, und wird dem entsprechend als $\frac{1}{8}^2$ Takt bezeichnet. Wir hätten also gewonnen die geraden Taktarten: Allabrevetakt, Viervierteltakt, Sechachteltakt, Zwölfachteltakt; die ungeraden Taktarten: Dreivierteltakt, Neunachteltakt. —

Bei der praktischen Ausführung aller Taktarten hebt man diejenigen Takttheile, auf welche die Haupteintheilung fällt, durch besondere Accente heraus, und nennt dieselben hiernach gute oder schwere Takttheile, die anderen dagegen schlechte oder leichte Takttheile. Hieraus ergiebt sich, dass im Allabrevetakt der erste Takttheil schwer, der zweite leicht ist; ebenso wäre im Dreivierteltakt der erste Takttheil schwer, die beiden anderen leicht; im Viervierteltakt der erste und dritte schwer, der zweite und vierte leicht; u. s. w. Beim Vergleich des $\frac{6}{8}$ Taktes mit dem in Achtel zerlegten $\frac{3}{4}$ Takt wird man also jetzt den Unterschied leicht finden; während nämlich dem ersteren die Haupteintheilung durch 2 zu Grunde liegt, die Accente also auf das erste und vierte Achtel fallen, müssen in letzterem die, durch die zweite Theilung zu schweren Takttheilen

erhobenen Achtel 1, 3 und 5 besonders markirt werden; man würde also das folgende Beispiel vorzutragen haben: im Sechachteltakt



im Dreivierteltakt dagegen:

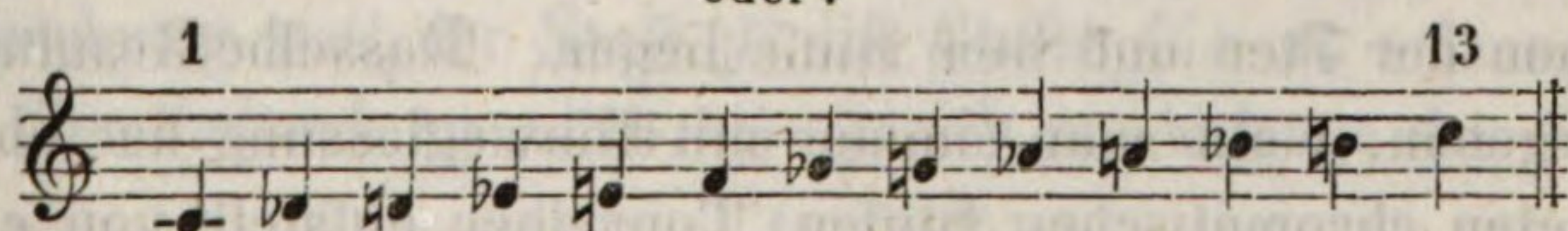


III.

Das, für die jetzige Musik maassgebende **Tonsystem** beruht auf der stufenweis geordneten Aufeinanderfolge von 12 Tönen, welche alle gleich weit von einander entfernt sind; der dreizehnte Ton steht dann zum ersten in dem Verhältniss von 2: 1, das heisst: es ist derselbe Ton in der höheren Lage, und mit ihm beginnt wieder eine neue Reihe von 12 Tönen. Das Verhältniss jeder einzelnen Stufe zu ihrer nächstliegenden nennt man einen halben Ton; es würde also, wenn man den Ton *c* als Ausgangspunct wählt, der Ton *cis* (oder *des*) einen halben Ton höher liegen, *d* wieder einen halben Ton höher als *cis*, und so fort. Eine Tonreihe, die auf diese Weise aus lauter stufenweis geordneten halben Tönen besteht, nennt man **chromatische Tonleiter**, z. B.

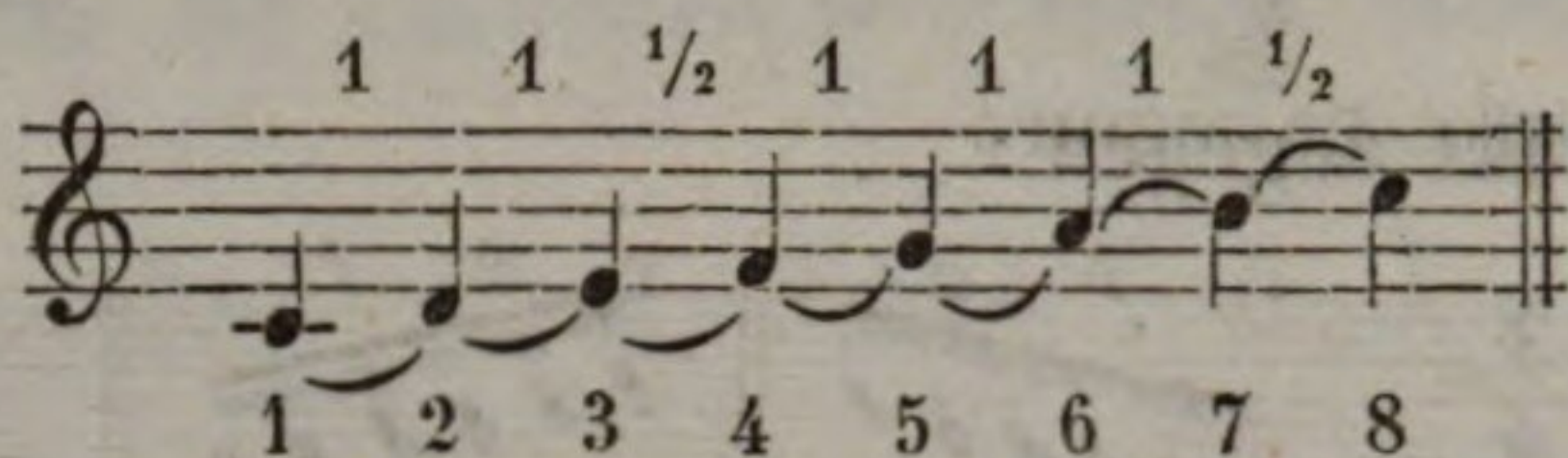


oder:

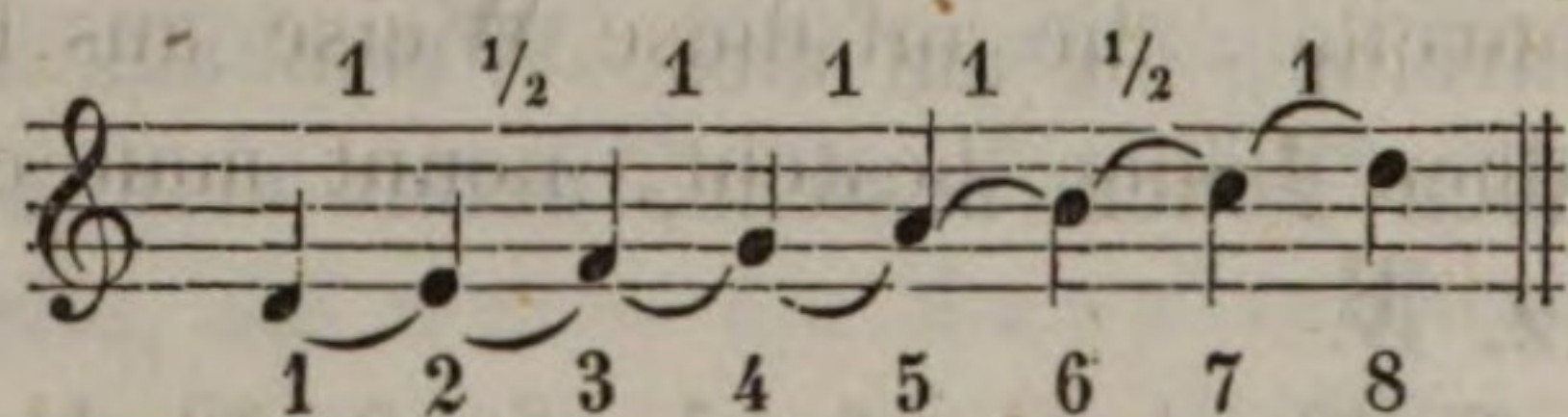


Ueberspringt man in der chromatischen Tonleiter eine Stufe, geht also beispielsweise von der ersten Stufe gleich zur dritten über, so wird die Entfernung zwischen beiden, da sie aus zwei halben Tönen besteht, jetzt natürlich einen ganzen Ton betragen. Wenn auf diese Weise in der chromatischen Tonleiter

noch die Stufen 4, 7, 9 und 11 übersprungen werden, so entsteht eine Tonreihe, welche, wie das folgende Beispiel zeigt, aus 5 ganzen und 2 halben Tönen besteht, und welche die diatonische Tonleiter genannt wird. Dass zwischen dem ganzen

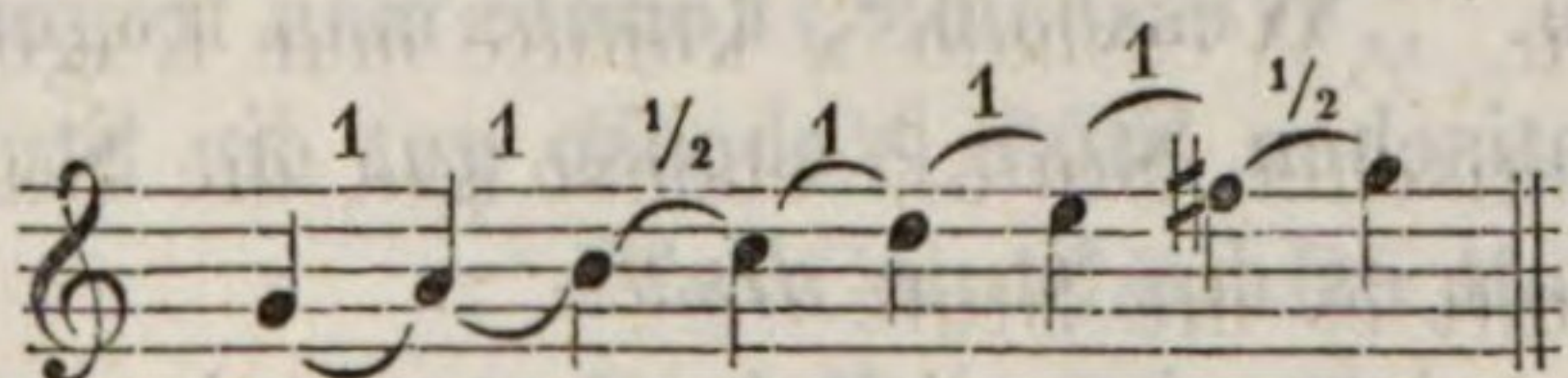


und dem halben Tone ein sehr wesentlicher Klangunterschied bestehen muss, leuchtet ein; ein einigermaassen musikalisches Ohr wird auch sehr leicht diesen Unterschied auffassen. Es wird also die Vermischung von ganzen und halben Tönen der diatonischen Tonleiter ein eigenthümliches Gepräge verleihen, welches der chromatischen Tonleiter, da dieselbe aus lauter gleichartigen Tonfortschreitungen besteht, mangelt. Dies Gepräge wird nun natürlich verändert werden, so oft man die Lage der beiden halben Töne zwischen den fünf ganzen Tönen verändert. Fängt man z. B. die Tonleiter mit *d* an, und setzt sie, mit Weglassung derselben chromatischen Stufen wie vorhin, bis $\bar{d}$ fort, so fallen, wie das folgende Beispiel ergiebt, die halben Töne zwischen die 2te und 3te und zwischen die 6te und 7te Stufe, die Tonleiter



wird also eine andere Klangwirkung, einen andern Charakter haben, als die zwischen *c* und $\bar{c}$, in welcher, wie vorhin gezeigt worden ist, die halben Töne zwischen der 3ten und 4ten und zwischen der 7ten und 8ten Stufe liegen. Dasselbe Resultat wird sich ergeben, wenn man (immer mit Hinweglassung der oben bezeichneten chromatischen Stufen) Tonreihen aufstellt von *e* bis $\bar{e}$, von *f* bis $\bar{f}$, von *g* bis $\bar{g}$, von *a* bis $\bar{a}$ und von *h* bis $\bar{h}$; erst mit dem Tone $\bar{c}$ würde wieder eine diatonische Tonleiter beginnen, die, in Bezug auf die Vertheilung der ganzen und halben Töne der ersten entspricht. Der eigenthümliche Charakter, welchen jede der eben aufgeführten Tonreihen hat, wird die Art des be-

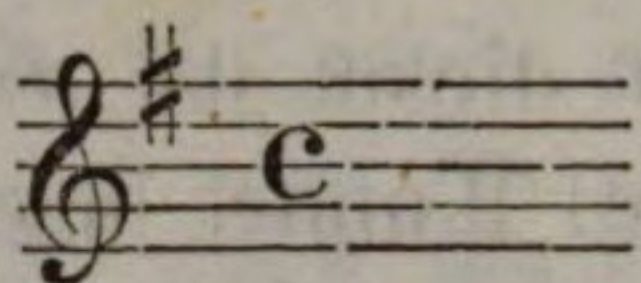
treffenden Grundtones genannt, und wir würden demnach sieben verschiedene Tonarten haben müssen. Man hat sich indess in neuerer Zeit dafür entschieden, nur zwei von diesen sieben Tonarten aufrecht zu erhalten, nämlich die erste (*c-c*) und die sechste (*a-a*)*); und, da man gefunden hat, dass Musikstücke, welche der letzteren Tonart angehören, im Allgemeinen wehmüthiger, weicher klingen, als solche, denen die erstere zum Grunde liegt, so hat man diese als *dur*- (harte) Tonart, jene dagegen als *moll*- (weiche) Tonart bezeichnet. Wählt man als Grundton einer diatonischen Tonleiter irgend eine beliebige andere Stufe der chromatischen Tonreihe, und ordnet von diesem Grundtone aus die Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne genau so an, wie sie der *dur*-Tonart eigenthümlich ist, so wird die Klangwirkung der Tonleiter auch genau dieselbe werden, wie die der ersten Durtonleiter (*c-c*). Durch dasselbe Mittel würde man auf jeder Stufe der chromatischen Tonreihe auch eine Molltonleiter aufbauen, mithin eine Summe von 12 Dur- und 12 Molltonleitern herstellen können. Fängt man z. B. eine Durtonleiter mit dem Tone *g* an, so hat man zunächst einen ganzen Ton — nach *a* — fortzuschreiten, dann wieder einen ganzen Ton — nach *b*,



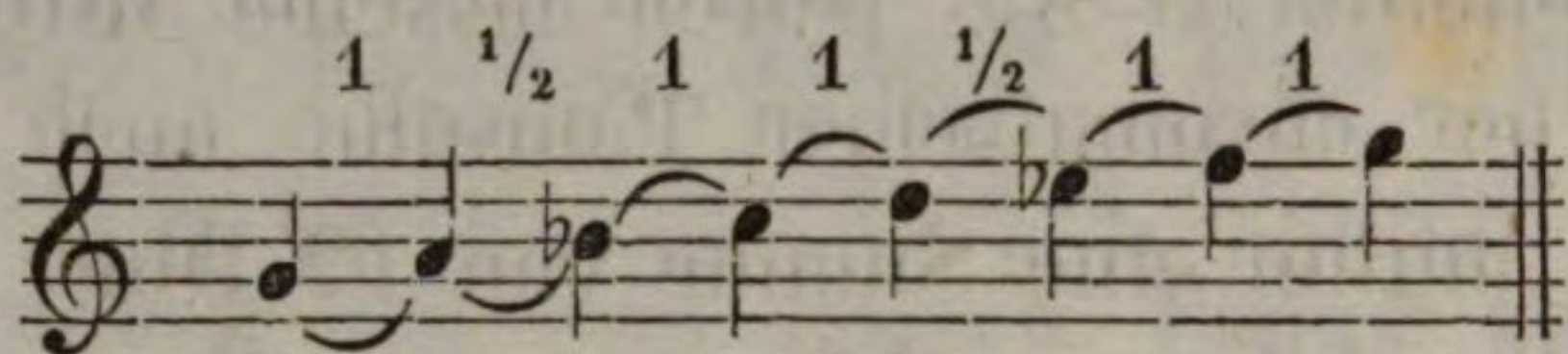
dann einen halben Ton — *c*, dann einen ganzen Ton — *d*, einen ganzen Ton — *e*, einen ganzen Ton — *f*is (mit Ueberspringung der Stufe *f*, welche von *e* nur einen halben Ton entfernt ist) und endlich einen halben Ton von *f*is nach *g*. In einem Musikstück, welchem die *G dur*-Tonleiter zum Grunde liegt, hätte man also durchweg statt der Stufe *f* die Stufe *f*is zu setzen; man deutet dies dadurch an, dass man gleich zu Anfange des Stückes

*) In früherer Zeit sind die sechs ersten Tonarten üblich gewesen; die siebente hat man, wegen ihrer gänzlichen harmonischen Unbrauchbarkeit, stets verworfen. Von jenen sechs hat man nachweisen wollen, dass sie in gewissen griechischen Provinzen besonders in Gebrauch gewesen seien, und hat ihnen hiernach folgende Namen beigelegt: *c-c* Ionische Tonart, *d-d* Dorische Tonart, *e-e* Phrygische, *f-f* Lydische, *g-g* Mixolydische, und *a-a* Aeolische Tonart.

auf die *f* Stufe ein $\sharp$ setzt, und nennt dies die *Vorzeichnung*; diese Vorzeichnung, welche die dem Stücke zum Grunde liegende *Tonart* und *Tonleiter* bestimmt, folgt gleich hinter dem *Schlüssel*; dann erst die Vorzeichnung, welche die *Taktart* andeutet. Ein Stück, welchem die *G dur*-Tonleiter und der *Vierteltakt* zum Grunde liegen sollte, würde also folgende Vorzeichnung haben müssen:



Wenn wir eine *Molltonleiter* mit dem Tone *g* beginnen, so wird sich die Vorzeichnung natürlich anders herausstellen. Wir würden zuerst einen ganzen Ton fortzuschreiten haben — nach *a*, dann einen halben Ton — *b*, dann einen ganzen Ton — *c*, einen ganzen Ton — *d*, einen halben Ton — *es*, einen



ganzen Ton — *f*, und einen ganzen Ton — *g*; wir würden also dem betreffenden Stücke zwei $\flat$ (auf der *h* und *e* Stufe) vorzeichnen müssen. „Wesshalb“, könnte man fragen, „kann nicht statt der chromatischen Stufe $\flat$ ebenso gut die Stufe *ais* gesetzt werden, oder statt *es* die Stufe *dis*?“

Die Antwort ist sehr einfach; setzt man *ais* statt *b*, so würde man die Tonleiter entweder fortsetzen müssen: *his, cisis, dis, eis, fisis*, — oder man würde, mit Ueberspringung der *h* Stufe, auf *ais* gleich *c*, und mit Ueberspringung der *e* Stufe auf *dis* gleich *f* folgen lassen. Im ersten Falle gewinnt man eine Tonleiter, deren Abnormität und Unbrauchbarkeit in die Augen springt, da der Anfangston *g* gar nicht wieder erreicht wird; im letzteren Falle aber behält man gar keine Tonleiter mehr, da die Tonleiter eben stufenweise fortschreiten soll, nicht aber einzelne Stufen ganz übersprungen werden dürfen. — Der Schüler suche nun, auf die eben beschriebene Art*), selbst die

*) Man setze die Normal-Durtonleiter von *C* mit Bezeichnung ihrer Tonverhältnisse obenan; unter dieselbe die zu untersuchenden Tonleitern,

Vorzeichnungen der Durtonleitern von: *g, d, a, e, h, fis* und *cis*; von *f, b, es, as, des, ges* und *ces*; ferner die Vorzeichnungen der Molltonleitern von: *e, h, fis, cis, gis, dis* und *ais*; von *d, g, c, f, b, es* und *as*. Es wird sich folgendes Resultat herausstellen:

G dur hat vorgezeichnet: *Fis*.

D dur - - : *Fis, Cis*.

A dur - - : *Fis, Cis, Gis*.

E dur - - : *Fis, Cis, Gis, Dis*.

H dur - - : *Fis, Cis, Gis, Dis, Ais*.

Fis dur - - : *Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis*.

Cis dur - - : *Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His*.

F dur hat vorgezeichnet: *B*.

B dur - - : *B, Es*.

Es dur - - : *B, Es, As*.

As dur - - : *B, Es, As, Des*.

Des dur - - : *B, Es, As, Des, Ges*.

Ges dur - - : *B, Es, As, Des, Ges, Ces*.

Ces dur - - : *B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes*.

E moll hat vorgezeichnet: *Fis*.

H moll - - : *Fis, Cis*.

Fis moll - - : *Fis, Cis, Gis*.

Cis moll - - : *Fis, Cis, Gis, Dis*.

Gis moll - - : *Fis, Cis, Gis, Dis, Ais*.

Dis moll - - : *Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis*.

Ais moll - - : *Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His*.

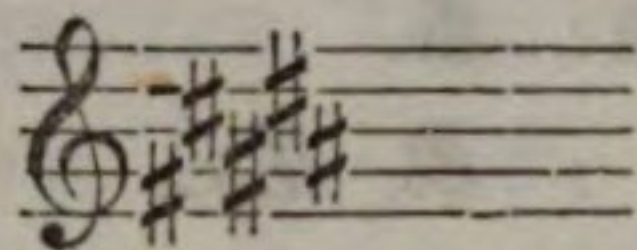
vorläufig mit Hinweglassung derselben chromatischen Stufen wie in der *C* dur-Tonleiter, also:

C. $\overset{1}{\overset{1}{\overset{1/2}{\overset{1}{\overset{1}{\overset{1}{\overset{1/2}}}}}}} \text{C. D. E. F. G. A. B. u. s. w.}$

Dann untersuche man von Stufe zu Stufe, ob die Tonverhältnisse mit jenen von *C* dur übereinstimmen; wo dies nicht der Fall ist, muss die Ausgleichung durch Vorsetzung des entsprechenden Versetzungszeichens vorgenommen werden. Ebenso verfähre man mit den Molltonleitern.

<i>D</i> moll	hat vorgezeichnet :	<i>B</i> .
<i>G</i> moll	- -	: <i>B</i> , <i>Es</i> .
<i>C</i> moll	- -	: <i>B</i> , <i>Es</i> , <i>As</i> .
<i>F</i> moll	- -	: <i>B</i> , <i>Es</i> , <i>As</i> , <i>Des</i> .
<i>B</i> moll	- -	: <i>B</i> , <i>Es</i> , <i>As</i> , <i>Des</i> , <i>Ges</i> .
<i>Es</i> moll	- -	: <i>B</i> , <i>Es</i> , <i>As</i> , <i>Des</i> , <i>Ges</i> , <i>Ces</i> ,
<i>As</i> moll	- -	: <i>B</i> , <i>Es</i> , <i>As</i> , <i>Des</i> , <i>Ges</i> , <i>Ces</i> , <i>Fes</i> .

Der Schüler präge nun seinem Gedächtniss diese Vorzeichnungen genau ein. Beim Schreiben sind die Vorzeichnungen der Reihenfolge nach so zu setzen, wie sie oben angegeben sind; die Vorzeichnung von *H* dur würde also geschrieben werden müssen:

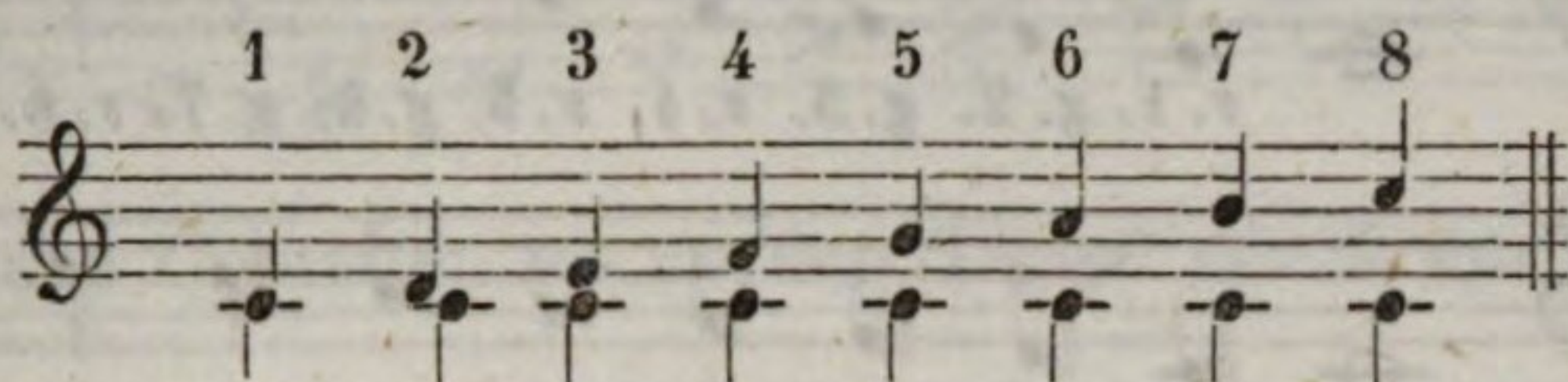


Verwandt nennt man diejenigen Tonarten, welche dieselbe Vorzeichnung mit einander gemein haben; es würde also *A* moll die verwandte Molltonart von *C* dur sein; *G* dur die verwandte Durtonart von *E* moll, u. s. w. Schliesslich sei noch bemerkt, dass die Erhöhung der sechsten und siebenten Stufe, welche in der aufwärts steigenden Molltonleiter gewöhnlich angewandt wird, ihren Grund in gewissen harmonischen Verhältnissen hat, von denen später die Rede sein wird; zum Charakter der Molltonart gehört dieselbe indess keineswegs.

IV.

Vergleicht man zwei Töne mit einander, so findet man, dass sie gewissermaassen die Grenzpunkte eines zwischen ihnen liegenden Raumes bilden, und man hat desshalb das Verhältniss zweier Töne zu einander in der Kunstsprache „Intervall“ (Zwischenraum) benannt. Als erstes (kleinstes) Intervall hat man den Zusammenklang zweier gleichen Töne angenommen, und dasselbe als „Prime“ (primum intervallum) hezeichnet. Betrachtet man dann die einzelnen Töne der diatonischen Tonleiter der Reihe nach in ihrem Verhältniss zum Grundton, so ergeben sich noch die Intervalle: Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime,

Octave; die Octave ergiebt dann, in der höheren Lage, densel-



ben Klang wie die Prime, man würde sie also wieder als Grundton einer neuen Reihe von 8 Intervallen betrachten können. Da die Intervalle leicht um einen halben Ton vergrössert oder verkleinert werden können (durch angebrachte Versetzungszeichen), so ist man genöthigt gewesen, ihnen zu ihrer genauen Bezeichnung noch besondere Eigenschaftswörter hinzuzufügen. Mit Bezug hierauf zerfallen sie in zwei Abtheilungen; es heissen nämlich

1. 4. 5. 8. rein*)

2. 3. 6. 7. dagegen gross,

wenn der obere Ton des Intervalls der Durtonleiter des Grundtones entnommen ist; sind diese natürlichen Intervalle dagegen um einen halben Ton verkleinert, so heissen

1. 4. 5. 8. vermindert,

2. 3. 6. 7. klein;

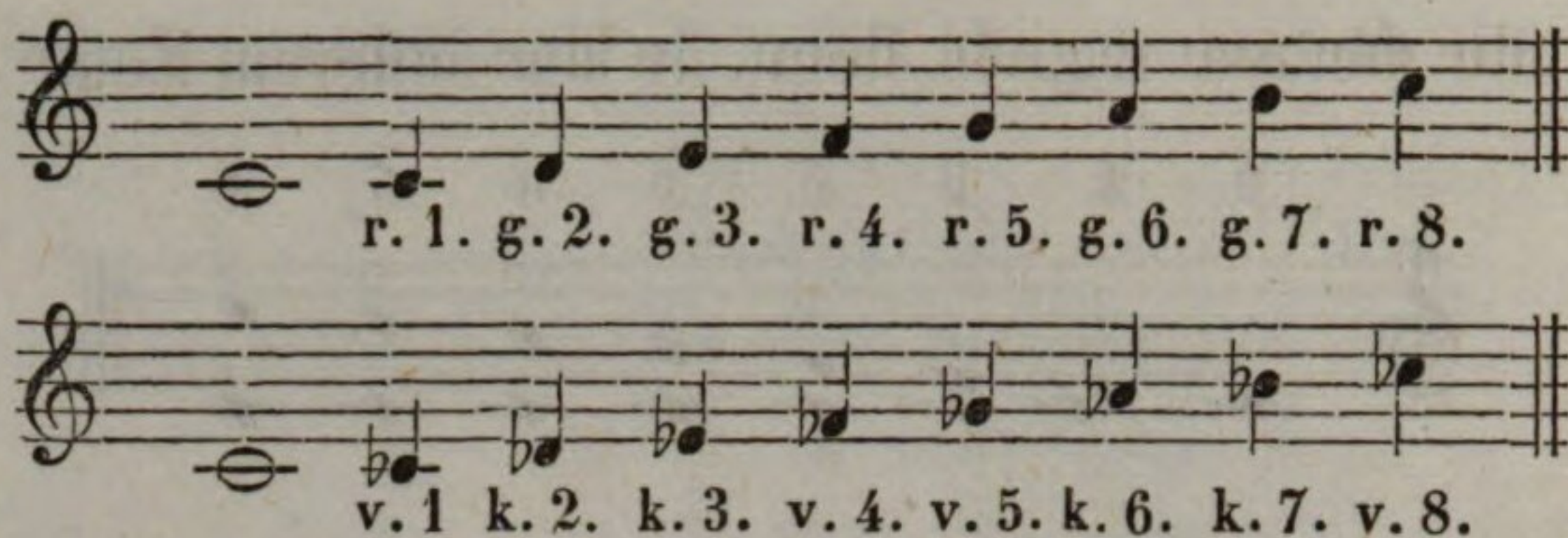
im umgekehrten Falle, bei der Vergrösserung, heissen sie sämtlich übermässig.

Man kann also die verschiedenen Bezeichnungen der Intervalle folgendermaassen zusammenstellen:

1. 4. 5. 8. rein, vermindert	} übermässig.
2. 3. 6. 7. gross, klein	

Die Verkleinerung sowohl wie die Vergrösserung der Intervalle kann auf doppelte Weise geschehen: Erstere wird nämlich bewirkt entweder durch ein, vor den oberen Ton gesetztes Erniedrigungszeichen oder durch ein, vor den unteren Ton gesetztes Erhöhungszeichen; für Letztere (die Vergrösserung) müssen natürlich die umgekehrten Versetzungszeichen angewandt werden. Die Intervalle von dem Grundtone c aus würden sich demnach herausstellen wie folgt:

*) Die reine Prime wird auch Einklang genannt, weil die beiden Töne, aus denen sie besteht, wirklich eine und dieselbe Klanghöhe haben.

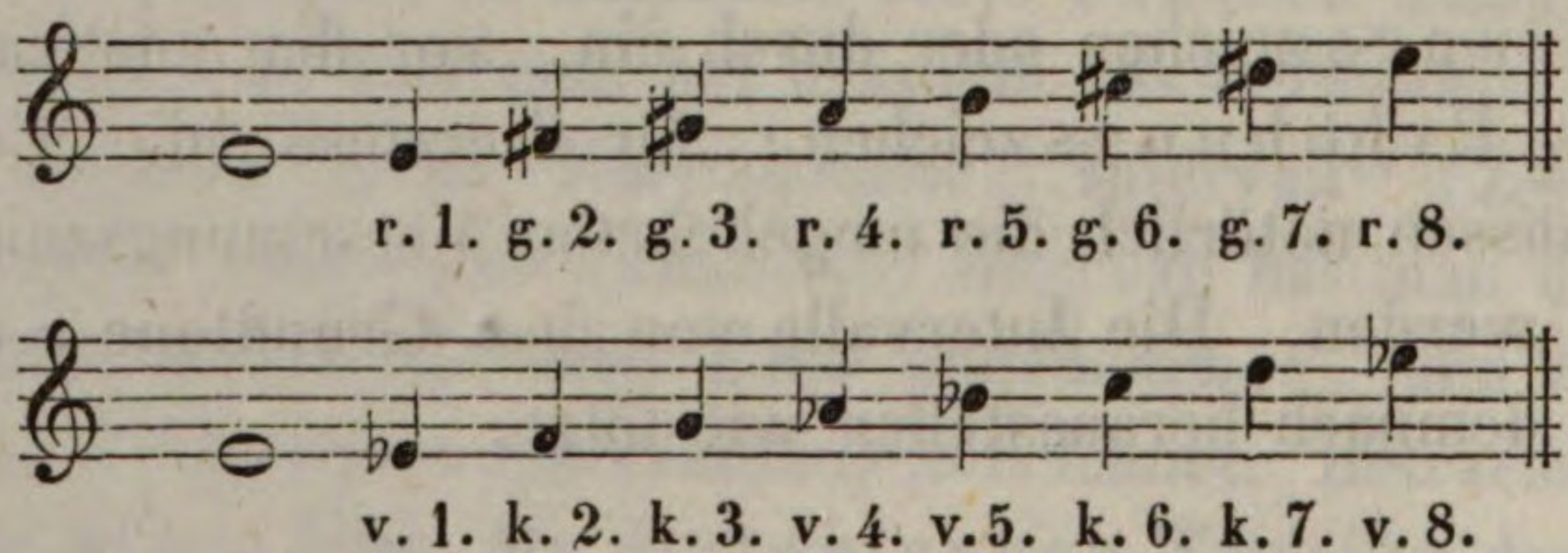


[Ebenso wird man die Intervalle bezeichnen müssen, wenn die obersten Töne keine Vorzeichnung erhalten, dem Grundtone *c* dagegen ein $\sharp$ vorgesetzt wird.]

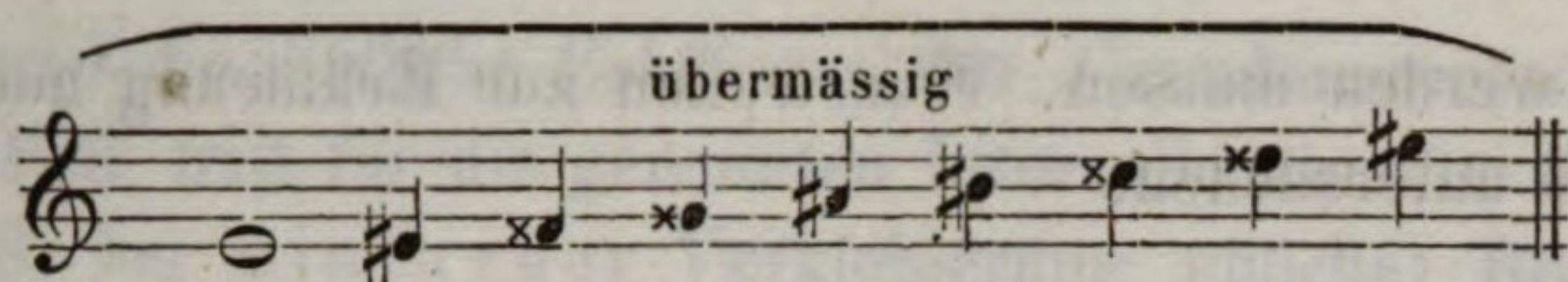


[Die Intervalle heissen auch dann übermässig, wenn vor den Grundton *c* ein $\flat$ gesetzt wird, die oberen Töne aber keine Vorzeichnung erhalten.]

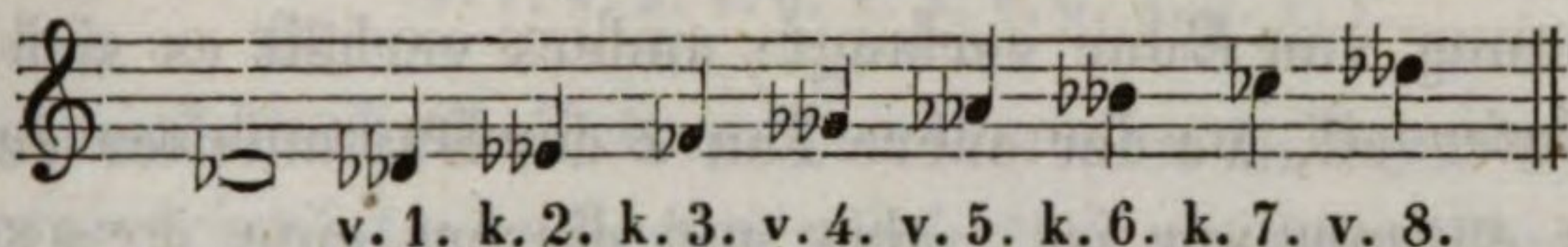
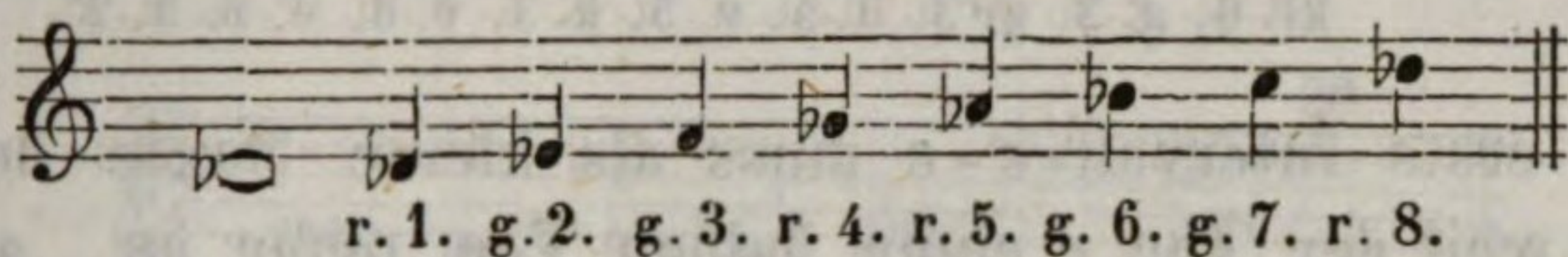
Der Schüler notire nun die Intervalle von den Grundtönen sämtlicher Durtonleitern aus, in derselben Weise, wie es eben mit den Intervallen vom Grundtone *c* geschehen ist. Natürlich hat man hierbei die besonderen Versetzungszeichen nach Maassgabe der ursprünglichen Vorzeichnung der Tonleiter anzubringen. Töne z. B., die schon von Hause aus in der Tonleiter ein $\sharp$ haben, können nur durch die Vorsetzung eines Doppelkreuzes ($\times$) noch um einen halben Ton erhöht werden, während die Erniedrigung einfach durch die Wegnahme des Kreuzes bewirkt wird. Umgekehrt verhält es sich mit den Tönen, die $\flat$ vorgezeichnet haben. Zur Probe sollen noch zwei Beispiele hier aufgeführt werden :



[Ebenso würden die unveränderten Töne der *E* dur-Tonleiter zum Grundtone *e* is verminderte und kleine Intervalle ergeben.]



[Oder der Grundton *es* zu den Tönen der *E* dur Tonleiter.]



[Oder der Grundton *d* zu den Tönen der *Des* dur Tonleiter.]

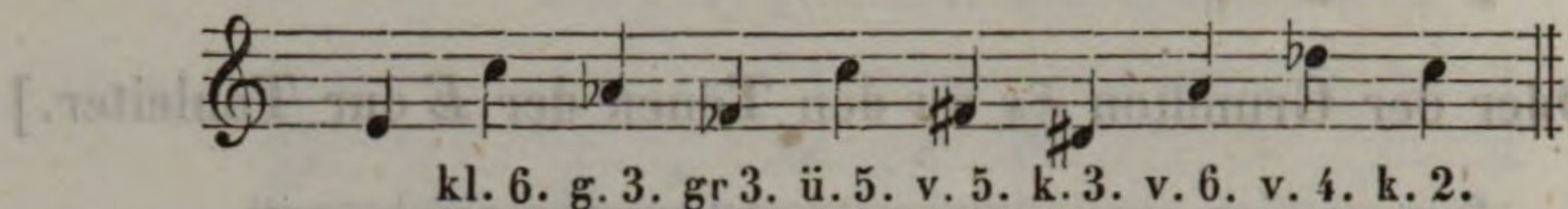


[Oder der Grundton *Deses* zu den Tönen der *Des* dur Tonleiter.]

Hat der Schüler auf diese Weise sämtliche Durtonleitern bearbeitet, so wird es ihm nicht schwer fallen, auch ausser der Reihe jedes beliebige Intervall zu definiren. Hat das Intervall nämlich als Grundton einen solchen, der auch als Grundton einer Durtonleiter betrachtet werden kann, so untersucht man nur, ob der obere Ton des Intervalles dieser Durtonleiter entnommen, oder ob er zufällig erhöht oder erniedrigt ist; nach dem Resultat der Untersuchung wird man dann die passende Bezeichnung wählen müssen. Verhindert indess eine Vorzeichnung vor dem Grundton, auf dessen Durtonleiter zurückzugehen, so muss man sich diese Vorzeichnung vorläufig fortdenken, dann das Intervall berechnen, und nachher die Bezeichnung so modifiziren, wie es der veränderte Grundton verlangt. Hätte man z. B. das Intervall *dis-h**) zu bezeichnen, so würde man erst das Kreuz vor *d* wegnehmen, und dann leicht finden, dass *d-h* eine grosse Sexte ist; da der erhöhte Grundton nun bekanntlich das Intervall verkleinert, so würde die Sexte *dis-h* als eine kleine be-

*) Der zuerst genannte Ton ist immer der Grundton des Intervalls.

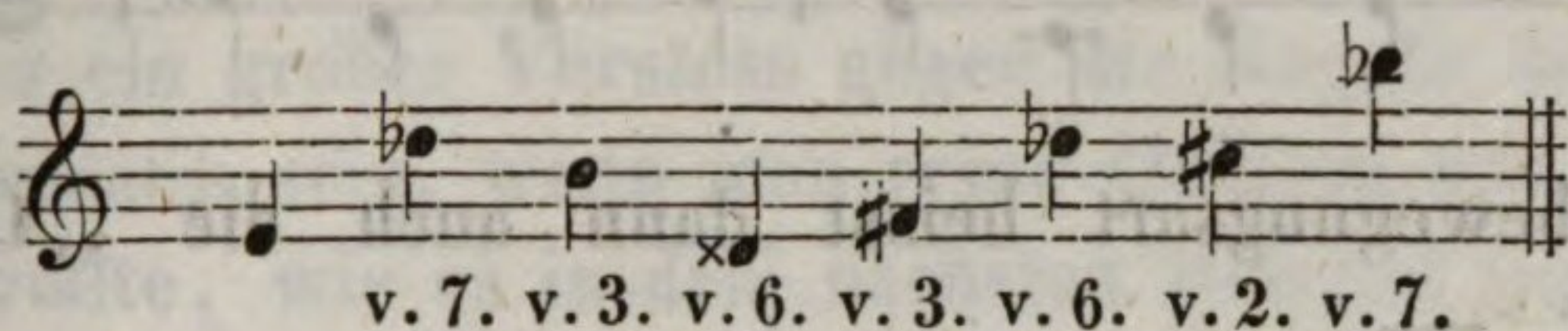
zeichnet werden müssen. Wir wollen zur Erklärung noch einige Intervalle untersuchen.



Das erste Intervall *e-c* muss als kleine Sexte bezeichnet werden, weil der Ton *c* einen halben Ton tiefer ist, als es die Vorzeichnung von *E* dur verlangt; anders verhält es sich mit dem zweiten Intervall, wo der obere Ton *c* der Durtonleiter des Grundtones *as* entnommen ist, also mit diesem eine grosse Terz bildet; bei der Berechnung des dritten Intervalls denke man sich das $\flat$ vor beiden Tönen fort; man findet dann leicht, dass *f-a* eine grosse Terz ist, und eben so klar ist es, dass durch die Erniedrigung beider Töne an dem Intervall gar nichts geändert wird, dass also *fes-as* eine grosse Terz bleibt; das nächste Intervall berechne man wieder erst mit Hinweglassung des $\flat$ vor *f*; es ergibt dann eine reine Quinte, welche, wie vorhin erklärt, durch die Erniedrigung des Grundtones zu einer übermässigen wird; umgekehrt ist es bei dem folgenden Intervall, wo die Erhöhung des Grundtones *f* die Quinte zu einer verminderten macht; das folgende Intervall ergibt ohne die Erhöhung des Grundtones *d* eine grosse Terz, folglich mit der Erhöhung eine kleine Terz; das nächste Intervall wäre ohne Erhöhung des Grundtones eine reine Quinte, also mit der Erhöhung eine verminderte Quinte; dann folgt eine Quarte, die durch die zufällige Erniedrigung des oberen Tones *d* zu einer verminderten geworden ist; endlich eine Sekunde, die aus demselben Grunde als klein bezeichnet werden muss. — Der Schüler untersuche und bezeichne nun die im Anhang unter 1^a aufgegebenen Intervalle in derselben Weise, wie es mit den obigen geschehen ist.

Zu erwähnen ist nun noch, dass die Intervalle 2, 3, 6 u. 7 sehr häufig eine doppelte Verkleinerung erfahren, und zwar entweder durch eine doppelte Erniedrigung des oberen Tones (z. B. *c-bb*), oder durch eine doppelte Erhöhung des Grundtones (*cisis-h*), oder endlich durch die einfache Erniedrigung des

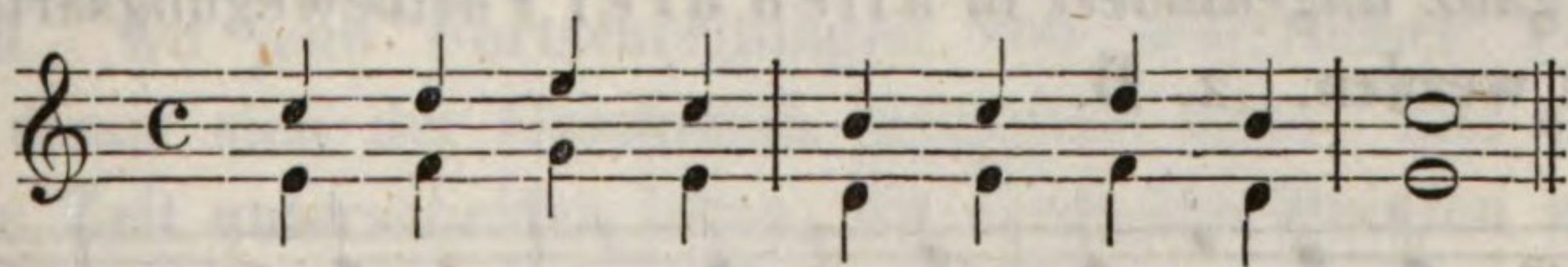
oberen und die einfache Erhöhung des Grundtones (*cis-b*). In diesem Fall tritt für die genannten Intervalle die (für die 1., 4., 5. und 8. bei einfacher Verkleinerung übliche) Bezeichnung „vermindert“ ein. Es würden also folgende Intervalle benannt werden müssen:



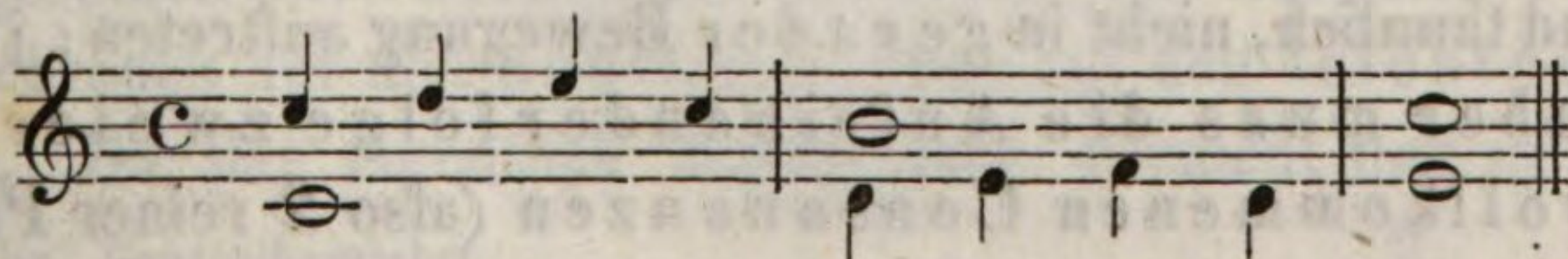
e-des verminderte 7, weil der obere Ton (der in *e* dur *dis* heisst) doppelt erniedrigt ist; *h-des* verminderte 3 aus demselben Grunde; *disis-h* verm. 6, weil der ursprüngliche Grundton *d* eine doppelte Erhöhung erfahren hat; *disis-fis* verm. 3 aus demselben Grunde; *fis-des* verm. 6, weil der Grundton des ursprünglich grossen Intervalls (*f-d*) erhöht, der obere Ton aber erniedrigt ist; *cis-des* verm. 2 und *cis-b* verm. 7, beides aus demselben Grunde. — Uebungsbeispiele für diese Art von Intervallen finden sich im Anhang unter 1^b.

V.

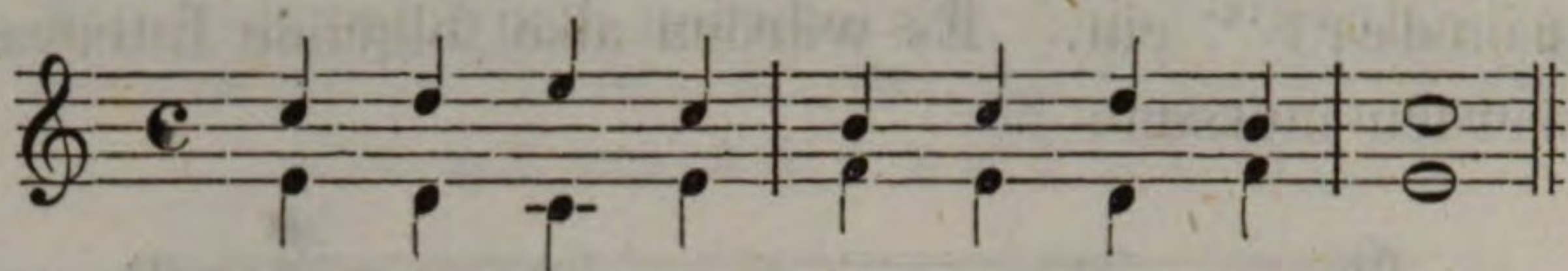
Wenn mehrere Intervalle auf einander folgen, so kann das gegenseitige Verhältniss der beiden Stimmen in Bezug auf ihre Fortbewegung ein dreifaches sein. Erstlich können nämlich beide Stimmen sich gleichzeitig auf- und abwärts bewegen (schritt- oder sprungweise); z. B.



diese Art der Fortbewegung heisst die „gerade Bewegung“. Zweitens kann eine Stimme einen gehaltenen Ton haben, während sich die andere in kürzeren Tönen auf- oder abwärts bewegt, z. B.

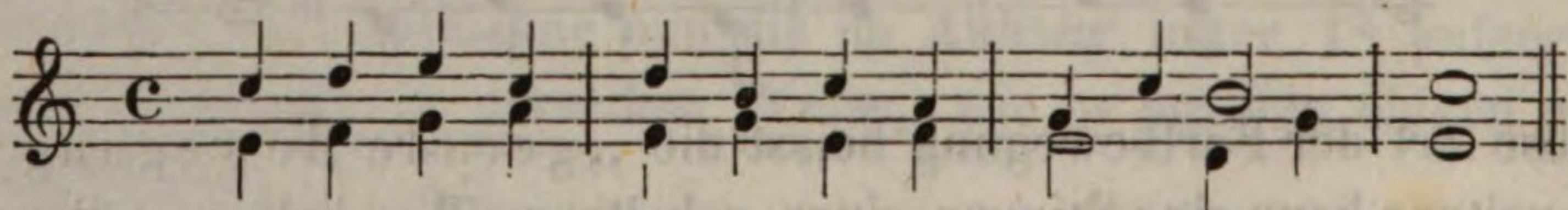


dies nennt man „*Seitenbewegung*“. Drittens endlich können die Stimmen in entgegengesetzten Richtungen fortschreiten, die eine aufwärts, die andre abwärts, z. B.



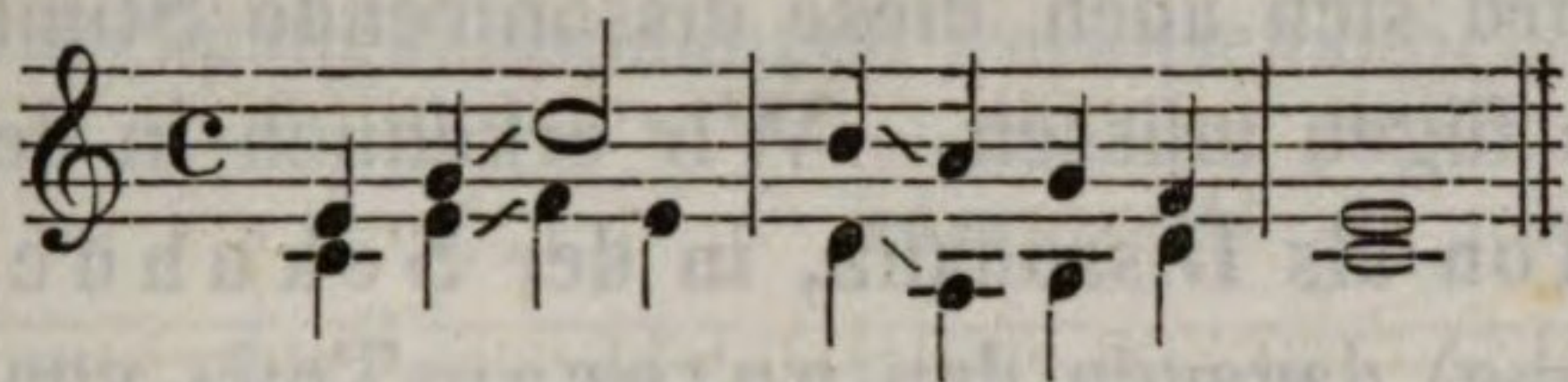
diese Fortbewegungsart heisst dann auch die „*Gegenbewegung*“. —

Nach Maassgabe ihrer harmonischen Klangwirkung zerfallen die Intervalle in zwei Abtheilungen: erstens in solche, welche dem Ohre an und für sich volle Befriedigung gewähren, und daher selbstständig auftreten und fortschreiten dürfen; und dann in solche, welchen diese harmonische Selbstständigkeit mangelt, und welche erst in ihrer Verbindung mit jenen dem Ohre angenehm erscheinen. Erstere nennt man *consonirende Intervalle* (Consonanzen), und zu ihnen gehören: die reine 1, 5 und 8, die grosse und kleine 3 und 6, letztere, die unselbstständige heissen *dissonirende Intervalle* (Dissonanzen), dazu gehören: 2. 4. 7. Ausserdem werden alle übermässigen und verminderten Intervalle zu den Dissonanzen gerechnet. Bei den Consonanzen unterscheiden wir dann noch die Unterabtheilungen: *Vollkommene Consonanzen*: 1. 5. 8, und *unvollkommene Consonanzen*: 3. 6. — Wenn vorhin gesagt wurde, dass die consonirenden Intervalle frei und selbstständig auftreten und fortschreiten dürfen, so gilt dies in seiner vollen Ausdehnung nur von den unvollkommenen Consonanzen (3 und 6); diese dürfen ganz ungehindert in allen drei Fortbewegungsarten gebraucht werden. z. B.

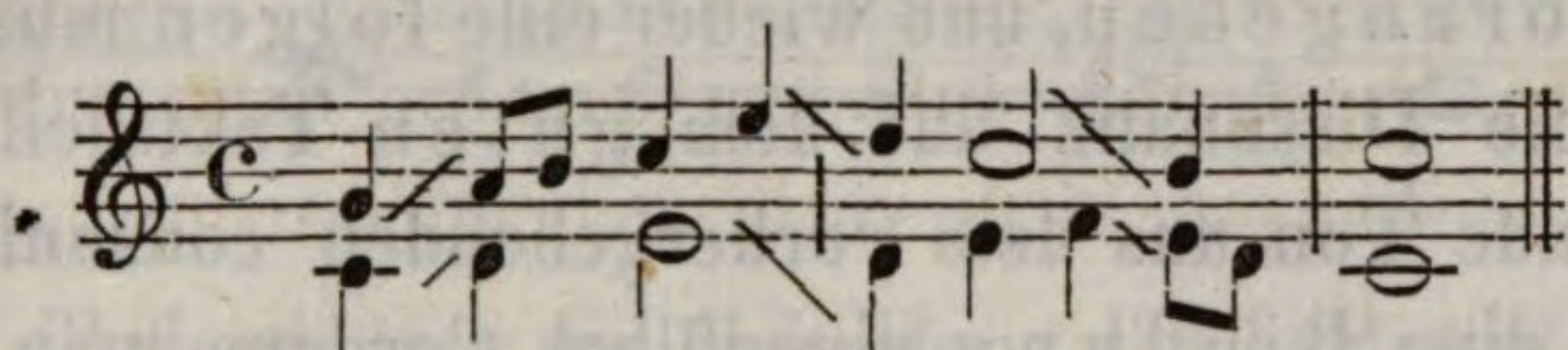


Die vollkommenen Consonanzen sollen dagegen, so weit es irgend thunlich, nicht in gerader Bewegung auftreten; jedenfalls aber muss die *Aufeinanderfolge zweier gleichen vollkommenen Consonanzen* (also 2 reiner Primen,

Quinten oder Octaven) stets vermieden werden. Wenn es demnach nicht schön wäre, folgendermaassen zu setzen:



so würde es ein grober Verstoss gegen die Regeln der musikalischen Grammatik sein, wenn man reine Quinten und Octaven so brauchen wollte, wie es in dem nächsten Beispiel geschehen ist:



Fehler wie im ersten Beispiel pflegt man als „verdeckte“ Quinten oder Octaven, solche, wie sie das zweite Beispiel zeigt, als „offene“ oder „parallele“ (Quinten oder Octaven) zu bezeichnen. Dagegen ist der Gebrauch der vollkommenen Consonanzen in der Gegen- oder Seitenbewegung ein völlig uneingeschränkter, und es würde daher gegen das folgende Beispiel nichts einzuwenden sein:



In Betreff der verdeckten Quinten und Octaven muss noch bemerkt werden, dass die consequente Vermeidung derselben im mehrstimmigen Satze nicht gut möglich ist; es ist daher die Sache des Lehrers, den Schüler auf die Stellen aufmerksam zu machen, wo jene Fortschreitungen von widerlicher Wirkung sind, damit sich der Geschmack desselben bilde, und er selbst mit der Zeit unterscheiden lerne, wo verdeckte Quinten und Octaven zulässig, und wo sie verboten sind.

Was nun die dissonirenden Intervalle anbetrifft, so ist der Gebrauch derselben, wie schon oben angedeutet, bestimmten Kunstgesetzen unterworfen, und zwar unterscheidet man zwischen dem Gebrauch auf den schweren und auf den leichten Takttheilen. Da das eigentlich dissonirende Element nur in einer

Stimme des Intervalls liegen kann (jede einzelne Stimme für sich kann ja eben weder ein Intervall überhaupt, noch eine Dissonanz bilden!), so wird sich auch diese dissonirende Stimme besonders jenen Gesetzen fügen müssen. Wir erkennen in der **Septime** den oberen Ton als Dissonanz, in der **Sekunde** (als Umkehrung der Septime) dagegen den unteren Ton; von der **Quarte**, die eine eigenthümliche Stellung unter den Dissonanzen einnimmt, wird nachher besonders die Rede sein. Die erste Bedingung für den Gebrauch der dissonirenden Intervalle ist die, dass ihnen eine **Consonanz** v o r a n g e h e n, und wieder eine folgen muss. Ferner soll, wenn die Dissonanz auf dem guten Takttheil erscheint, der dissonirende Ton aus dem vorhergehenden consonirenden Intervall durch eine **Bindung** eingeführt werden; man nennt dies die „**Vorbereitung**“ oder „**Präparation**“ der Dissonanz. Die „**Auflösung**“ (Resolution) besteht dann darin, dass der dissonirende Ton nach der folgenden Consonanz hin eine Stufe abwärts schreitet. Man würde also eine Septime auf dem guten Takttheil folgendermaassen gebrauchen müssen:

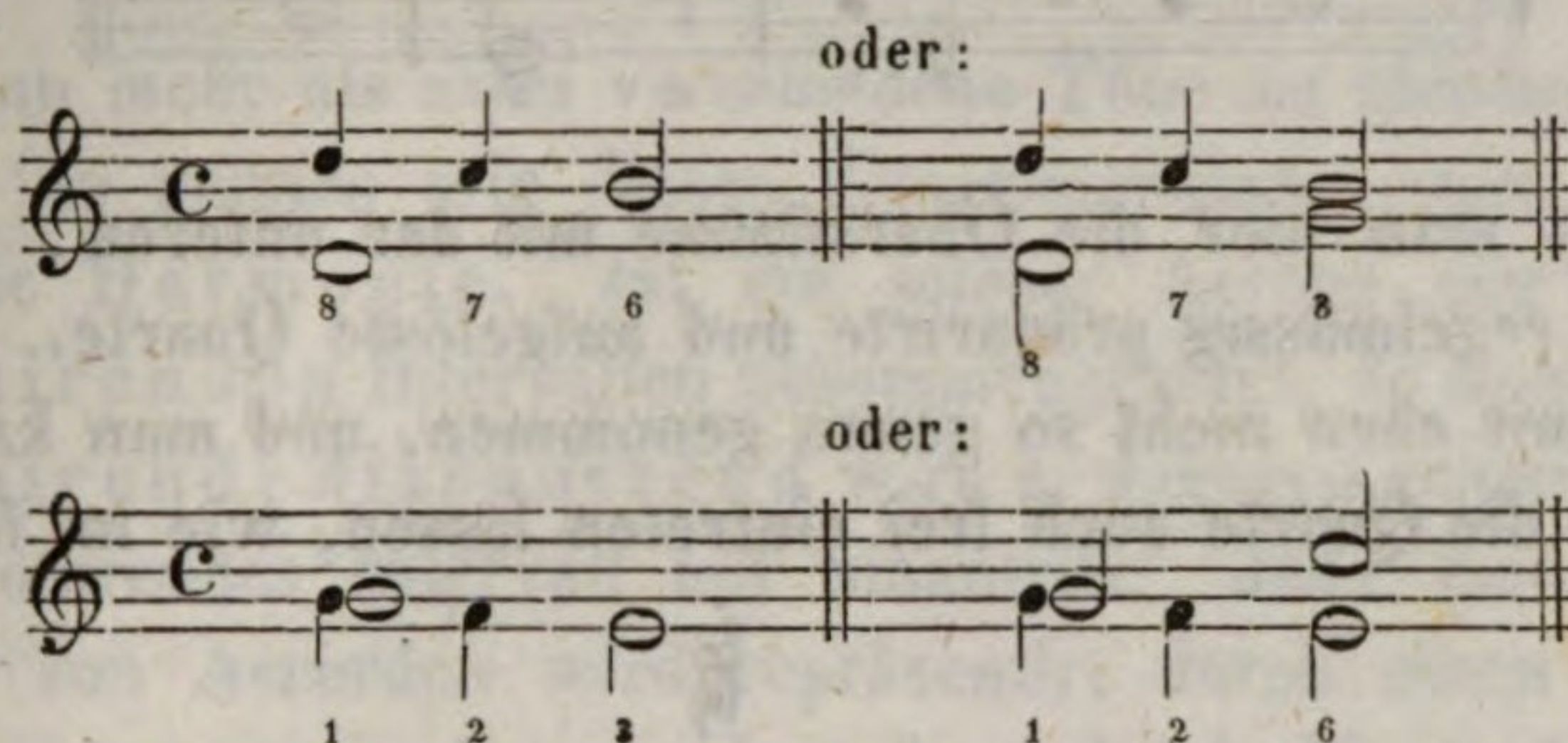


der dissonirende Ton *c* ist durch die Bindung aus der vorhergehenden Sexte präparirt und löst sich nachher stufenweis abwärts in eine Terz auf. In derselben Weise muss beim Gebrauch der Sekunde (auf dem guten Takttheil) mit der unteren Stimme verfahren werden; z. B.



Treten Dissonanzen auf dem leichten Takttheil auf, so soll der dissonirende Ton aus dem vorigen consonirenden Intervall eine Stufe abwärts kommen, und nach der folgenden Consonanz hin wieder eine Stufe abwärts schreiten, und zwar erscheint die Dissonanz selbst in der Regel in Seiten-

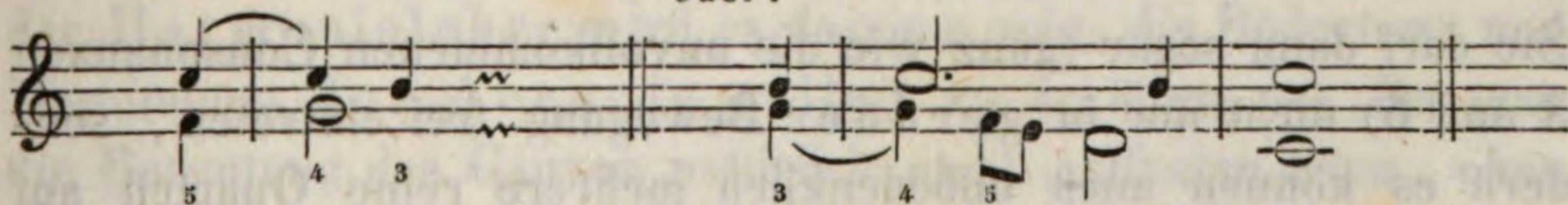
bewegung, die nachfolgende Consonanz aber in der Seiten- oder Gegenbewegung. Die folgenden Beispiele werden den Gebrauch der Durchgangsdissonanzen veranschaulichen:



Es ist übrigens mit der Scheidung der beiden Gebrauchsarten niemals sehr streng genommen worden, und es kann jedenfalls nicht als Fehler angesehen werden, wenn zuweilen präparirte Dissonanzen auf den schlechten Takttheilen, Durchgangsdissonanzen dagegen auf den guten Takttheilen auftreten. — Die Quarte behauptet, wie schon weiter oben bemerkt worden ist, eine isolirte Stellung unter den Intervallen. In der zweistimmigen (contrapunctischen) Schreibart wird sie stets als Dissonanz behandelt, und es kann dann sowohl der obere wie der untere Ton als dissonirender betrachtet werden (siehe die folgenden Beispiele):

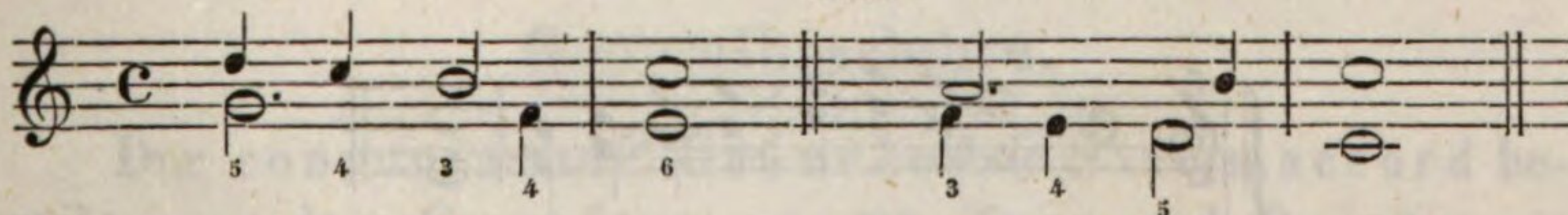
Präparirte Quartan.

oder:

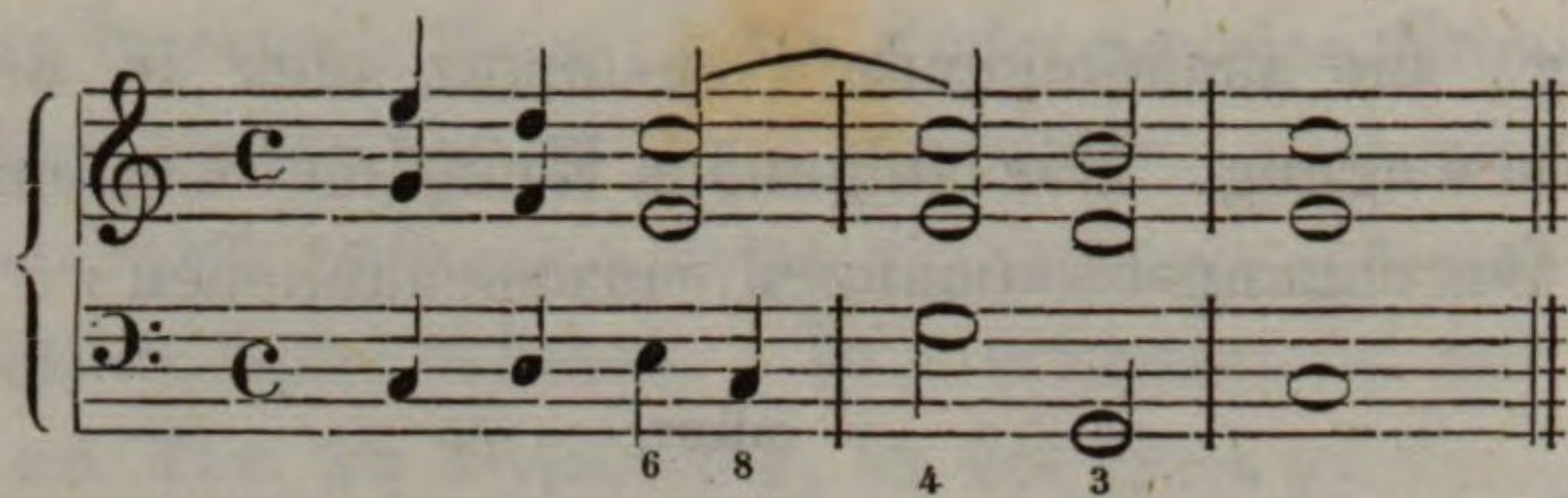


Durchgehende Quartan.

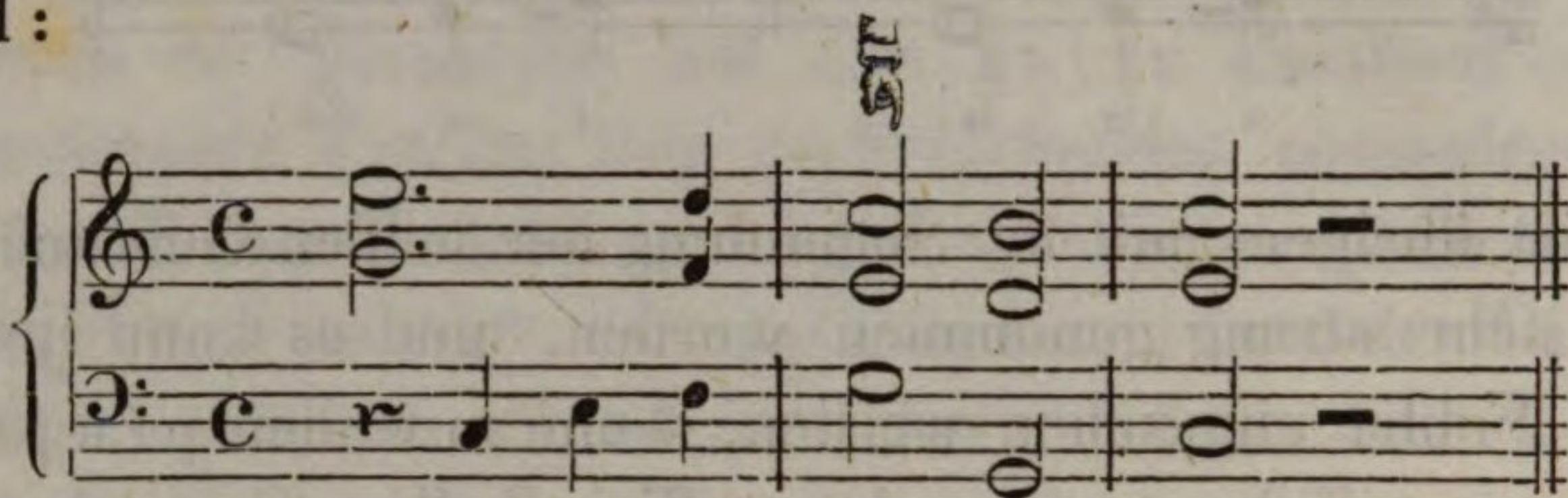
oder:



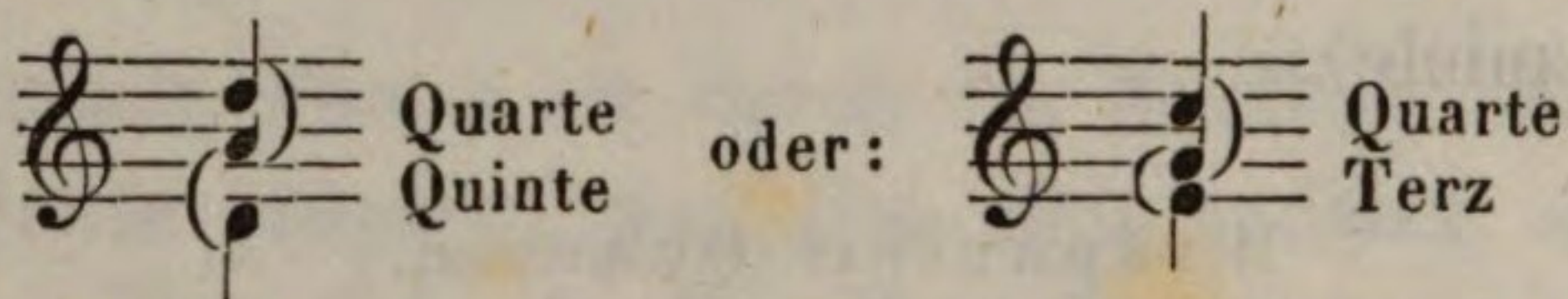
In mehrstimmiger Musik soll nach der strengen Regel die Quarte ebenfalls als Dissonanz behandelt werden, wenn ihr unterer Ton zugleich Grundton des Ganzen ist, z. B.



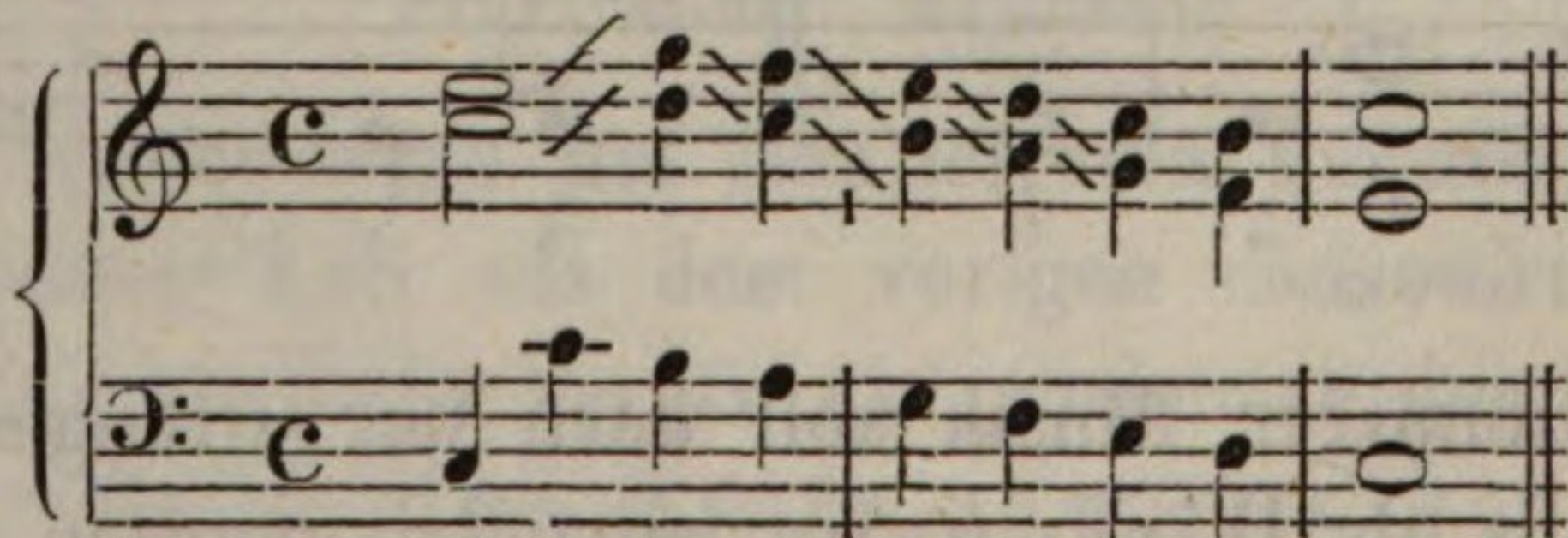
Vergleicht man hier die Oberstimme mit der unteren, so findet man eine regelmässig präparirte und aufgelöste Quarte. Es wird indess damit eben nicht so genau genommen, und man kann ohne Bedenken die Quarte auch frei eintreten lassen, wie im folgenden Beispiel :



Als Consonanz kann dagegen die (reine) Quarte im mehrstimmigen Satze betrachtet werden, wenn sie durch zwei Oberstimmen gebildet wird, während ihr unterer Ton zu dem Grundtone des Ganzen in dem Verhältnisse einer consonirenden Terz oder Quinte steht, z. B.



Sie darf dann sogar (ganz wie die unvollkommenen Consonanzen 3 und 6) nicht nur in gerader Bewegung frei eintreten, sondern es können auch unbedenklich mehrere reine Quartan auf einander folgen. So wäre z. B. gegen das nachfolgende Beispiel nicht das Mindeste einzuwenden :



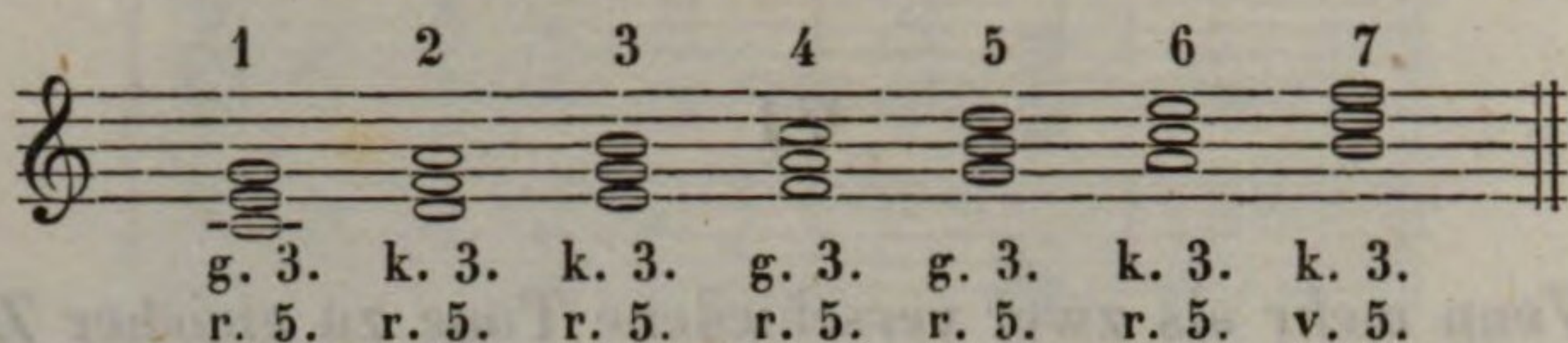
VI.

Wenn mehr als zwei verschiedene Töne zu gleicher Zeit erklingen, so nennen wir diesen Zusammenklang einen **Accord** oder eine **Harmonie**. Ist ein solcher Accord aus mehreren **consonirenden** Intervallen zusammengesetzt, so heisst er auch **consonirend**; **dissonirend** wird er dagegen genannt, sobald ein dissonirendes Intervall mit hinzutritt. Jede dieser beiden Klassen von Accorden wird repräsentirt durch einen **Grund- oder Stammaccord**, von dem dann durch **Umkehrungen** (Versetzung einer Oberstimme in den Bass) die anderen Accorde abgeleitet werden. Der leichteren Uebersicht wegen hat man es eingeführt, mehrstimmigen Sätzen eine besondere Bassstimme hinzuzufügen, unter welcher durch **Ziffern** die Intervalle angedeutet werden, aus welchen die Harmonie besteht; diese bezifferte Bassstimme nennt man den **Generalbass**. Die Kunst des Generalbassspiels besteht dann darin, die unter dem Bass durch **Ziffern** angedeuteten Accorde aufzufinden und die einzelnen Stimmen derselben in künstlerisch richtige Verbindung mit einander zu setzen; bevor man dies indess praktisch (am Clavier oder an der Orgel) übt, wird es nöthig sein, die Kunstgesetze kennen zu lernen, nach welchen diese richtige Verbindung eben vorgenommen wird, und dies ist die Aufgabe der **Generalbasslehre**. Aufgabe der **Harmonielehre** wird es dagegen sein, die Bedeutung und Verbindung der **Accorde selbst** zu erklären. — Da man die Bedeutung des Ganzen natürlich nicht auffassen kann, ohne die einzelnen Theile und deren richtige Behandlung genau kennen gelernt zu haben, so haben wir es zunächst zu thun mit der

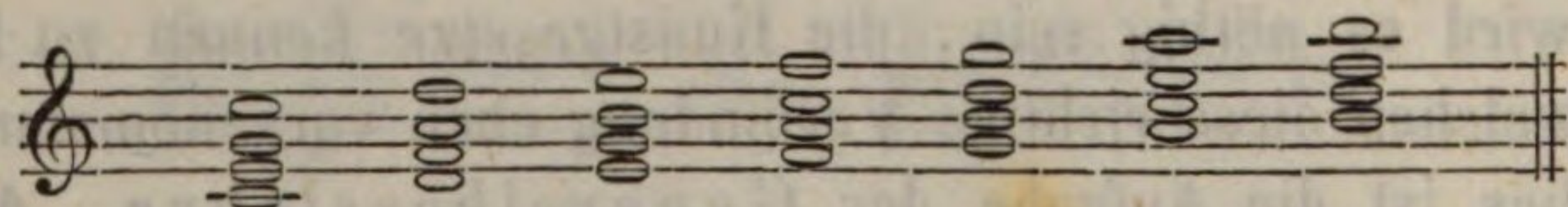
Generalbasslehre.

Der **consonirende Grund- oder Stammaccord** besteht aus: dem **Grundton**, dessen **Terz** und **Quinte**; er wird der **Dreiklang** genannt.

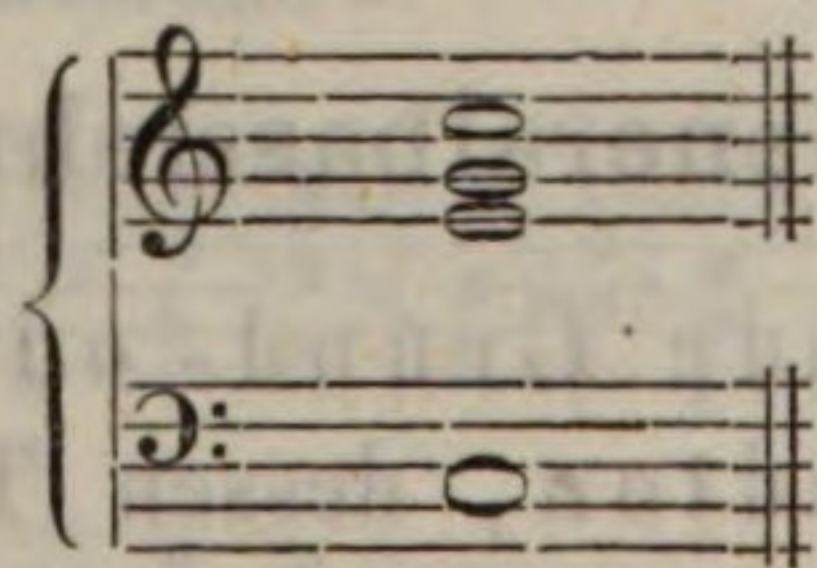
Wenn wir auf jeder Stufe der diatonischen Tonleiter einen **Dreiklang** bilden und untersuchen dann die **Terzen** und **Quinten** in Bezug auf ihre Grösse, so ergiebt sich folgendes Resultat:



Dreiklänge, welche (wie 1, 4 u. 5) aus grosser Terz und reiner Quinte bestehen, nennt man, weil sie ihren Platz auf dem Grundtone der Durtonart haben: **Dur-Dreiklänge**; solche dagegen, welche aus kleiner Terz und reiner Quinte bestehen (wie 2, 3 u. 6) werden **Moll-Dreiklänge** genannt, weil sie auf dem Grundtone der Molltonart basiren; und endlich heissen Dreiklänge, welche aus kleiner Terz und vermindelter Quinte bestehen (wie 7), **verminderte Dreiklänge**, weil sie sich eben durch die verm. Quinte von den Molldreiklängen unterscheiden. Soll der Dreiklang im vierstimmigen Satze (der im Allgemeinen als maassgebend für die musikalische Composition zu betrachten ist) angewandt werden, so muss die vierte Stimme durch die Verdoppelung des einen der drei Töne gewonnen werden, und zwar wählt man zu dieser Verdoppelung in der Regel den Grundton selbst, welcher dann dem Dreiklange als **Octave** hinzugefügt wird:



Bleiben die drei oberen Stimmen eng beisammen, so dass man sie auf dem Clavier zusammen mit der rechten Hand greifen würde, während der Bass abgesondert von ihnen in der tieferen Octave liegt, so nennt man diese Vertheilung der Töne die **enge Harmonie**:



und zwar unterscheidet man: die **Octavlage**, die **Terzlage** und die **Quintlage** des Dreiklangles, je nachdem die entsprechenden Intervalle in der obersten Stimme erscheinen.

Enge Harmonie.

a)

Octavlage. Terzlage. Quintlage.

Bei der weiten oder zerstreuten Harmonie sind die Töne so vertheilt, dass die obere Mittelstimme (der Alt*) eine Octave tiefer (in das Basssystem) gesetzt wird, so dass sie den Tenor bildet, während der frühere Tenor Alt wird:

Weite oder zerstreute Harmonie.

b)

Octavlage. Terzlage. Quintlage.

Diese Vertheilung der Töne würde sich vorzugsweise für Gesangstimmen eignen. Die im nachstehenden Beispiel aufgezeichneten Dreiklänge würden demnach folgendermaassen definirt werden müssen:

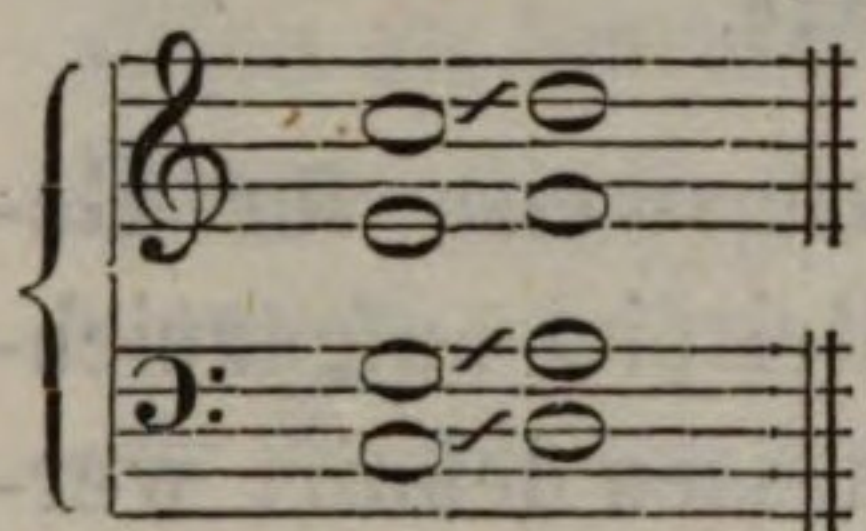
1)	2)	3)	4)	5)	6)	7)
Enge H. Quint-L.	W. H. 8-L.	E. H. 3-L.	W. H. 5-L.	E. H. 8-L.	W. H. 3-L.	E. H. 8-L.
Dur	M.	V.	D.	M.	D.	V.

In dem ersten Dreiklange haben wir die grosse Terz *f-a* und die reine Quinte *f-c*, es ist folglich ein Durdreiklang; im Sopran liegt die Quinte des Dreiklanges, es ist demnach die Quintlage; und, da die Töne so vertheilt sind, wie es oben unter a) angegeben ist, so erscheint der Dreiklang in der engen

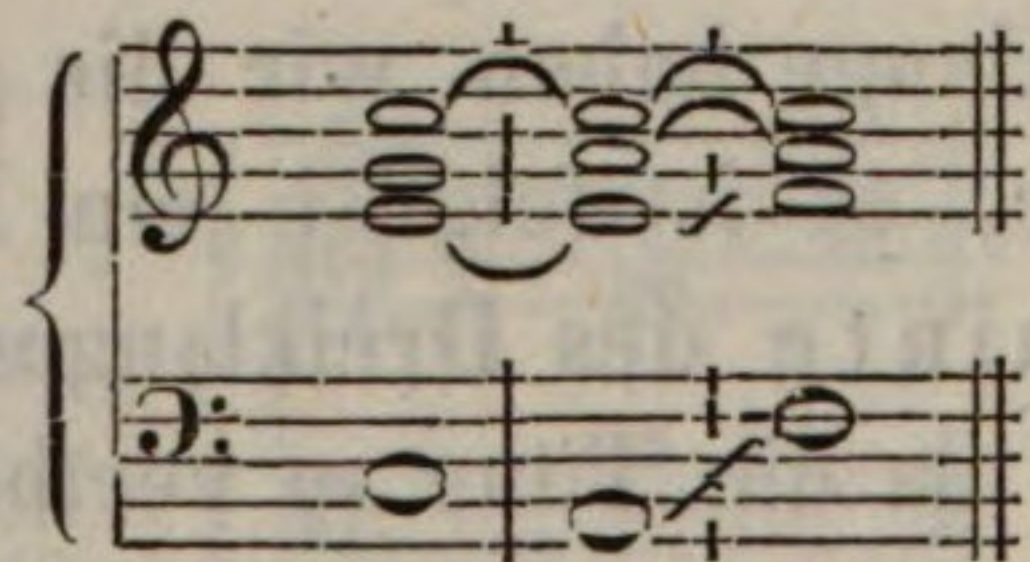
*) Die vier Stimmen erhalten folgende Bezeichnungen: Oberstimme: *Sopran*; erste Mittelstimme: *Alt*; zweite Mittelstimme: *Tenor*; Unterstimme: *Bass*.

Harmonie. Der zweite Dreiklang zeigt die kleine Terz *d-f*, die reine Quinte *d-a*, es ist folglich ein Molldreiklang (der Abkürzung wegen nur mit *M.* bezeichnet); die Octave liegt im Sopran, also ist es die Octavlage (abgekürzt 8-L.); die Töne sind vertheilt wie oben unter *b*), bilden demnach die weite oder zerstreute Harmonie (Abkürzung *W. H.*) u. s. w. — Der Schüler definire in derselben Weise die im Anhang unter 2^a verzeichneten Dreiklänge.

Wenn mehrere Dreiklänge auf einander folgen, so gelten für die Stimmenführung dieselben Regeln, welche vorher für die einzelnen Intervalle aufgestellt worden sind. Da nun in jedem Dreiklange eine Quinte und eine Octave vorkommt, so verbietet sich die Aufeinanderfolge zweier Dreiklänge in gerader Bewegung von selbst, da ja in diesem Falle parallele Quinten- und Octavenfortschreitungen (die, wie oben gesagt, streng verboten sind) gar nicht zu umgehen wären. Man vergleiche



in dem nebenstehenden Beispiel je zwei Stimmen mit einander, so findet man leicht, dass Bass und Tenor parallele Quinten, Bass und Sopran aber parallele Octaven bilden. Man hat deshalb die gerade Fortbewegung bei Dreiklängen ganz verboten, und die Seiten- und Gegenbewegung als Prinzip aufgestellt. Am leichtesten verbinden sich Dreiklänge, welche auf terzen- oder sextenweis fortschreitendem Bass zu bilden sind; es stellt sich nämlich hierbei heraus, dass der Bass zu zwei Oberstimmen in der Seitenbewegung fortschreiten kann, oder mit anderen Worten: dass zwei Oberstimmen aus dem einen Accorde in den andern herübergebunden werden können; z. B.



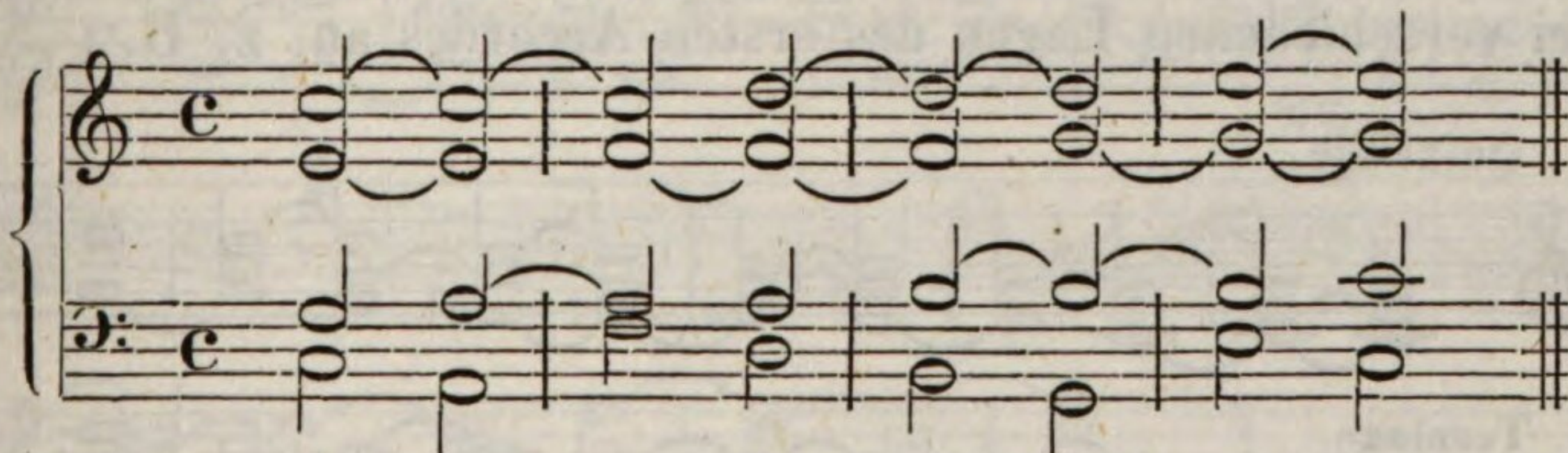
Das erste Mal, wo der Bass einen Terzensprung *c-a* macht, gehören die Töne *c* und *e* beiden Dreiklängen gemeinschaftlich an, sie werden also in den beiden Stimmen, in welchen sie im *C* dur Accorde auftraten (Sopran und Tenor), für den *A* moll Accord

beibehalten, während der Alt, welcher im ersten Accorde die Quinte des *C* dur Dreiklangles (*g*) hatte, in die Octave des *A* moll Dreiklangles (*a*) fortschreitet. Ebenso verhält es sich mit der Stimmenführung zwischen dem *A* moll- und dem *F* dur Dreiklange (Sextensprung im Bass); während die Töne *c* und *a*, welche beiden Accorden gemein sind, im Sopran und Alt gebunden werden, schreitet der Tenor von *e* nach *f* fort. Die verdeckten Octaven zwischen Tenor und Bass sind hier, wie überhaupt, sehr häufig zwischen zwei Dreiklängen, nicht zu vermeiden. Ganz ebenso wie in der engen Harmonie, verfährt man auch in der weiten; man würde also folgendes Beispiel zu bearbeiten*) haben

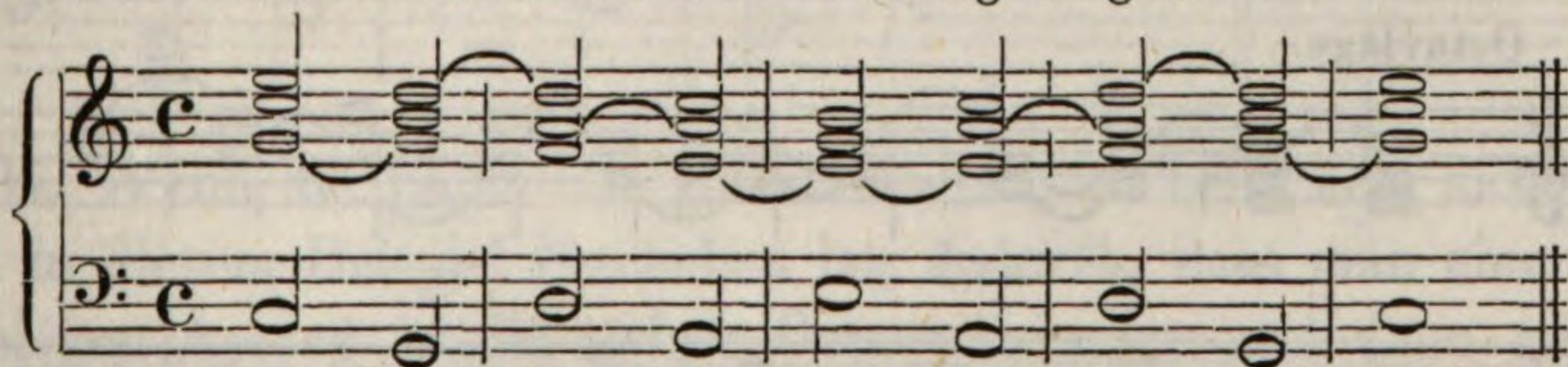
in enger Harmonie:



in weiter Harmonie:



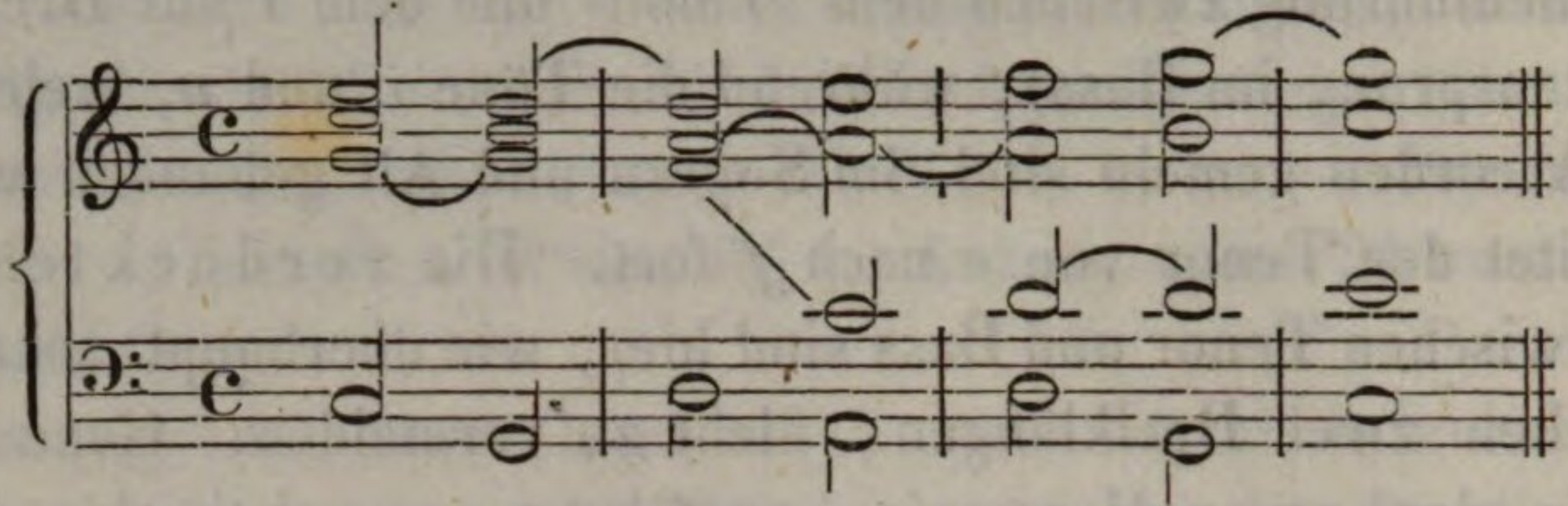
Schreitet der Bass in Quarten oder Quinten fort, so ist nur in einer der oberen Stimmen die Bindung möglich:



Man achte aber darauf, dass die nicht gebundenen Stimmen nur Sekundenfortschritte machen; nur wenn man absichtlich

*) In der Regel sagt man statt bearbeiten „aussetzen“; wir werden uns also dieses Ausdrucks künftig auch bedienen.

aus der engen Harmonie in die weite (oder umgekehrt) übergehen wollte, würde man eine Ausnahme von dieser Regel machen, und etwa folgendermaassen setzen:



Durch den Quartensprung von *f* nach *c* würde man hier also die enge Harmonie mit der weiten auswechseln, und ebenso würde es umgekehrt geschehen können; der Schüler mache indess von dieser Auswechslung vorläufig keinen Gebrauch, sondern setze die unter 2^b im Anhang aufgegebenen Beispiele entweder durchweg in enger, oder durchweg in weiter Harmonie aus, und zwar die enge Harmonie in allen drei Lagen. Man verbinde zu diesem Zweck vier Systeme durch eine Klammer, setze auf das unterste den Bass, und fange die oberen Systeme mit je einer der drei verschiedenen Lagen des ersten Accordes an, z. B.

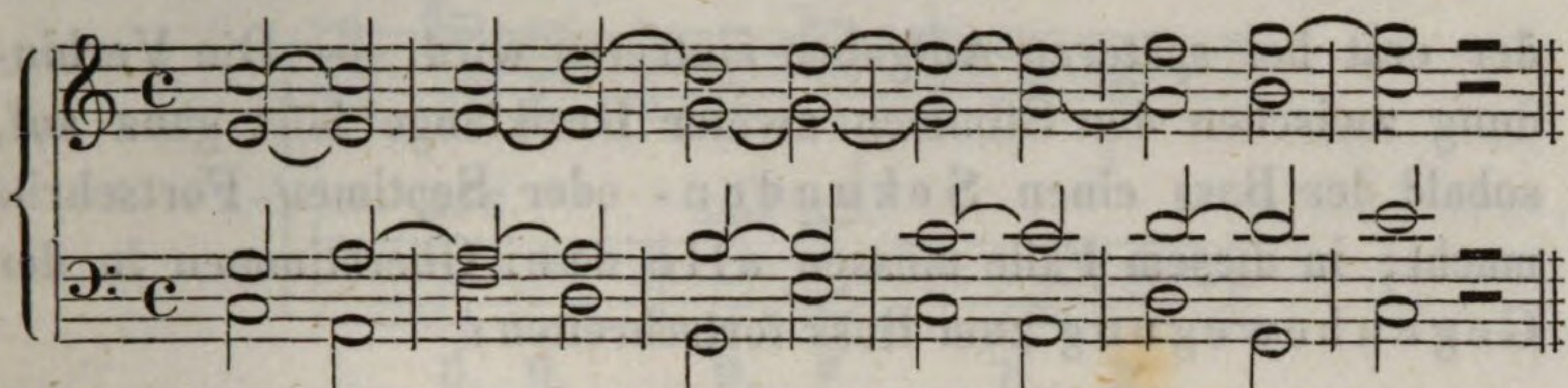
Quintlage.

Terzlage.

Octavlage.

D. M. D. M. D. M. D. M. M. D. D.

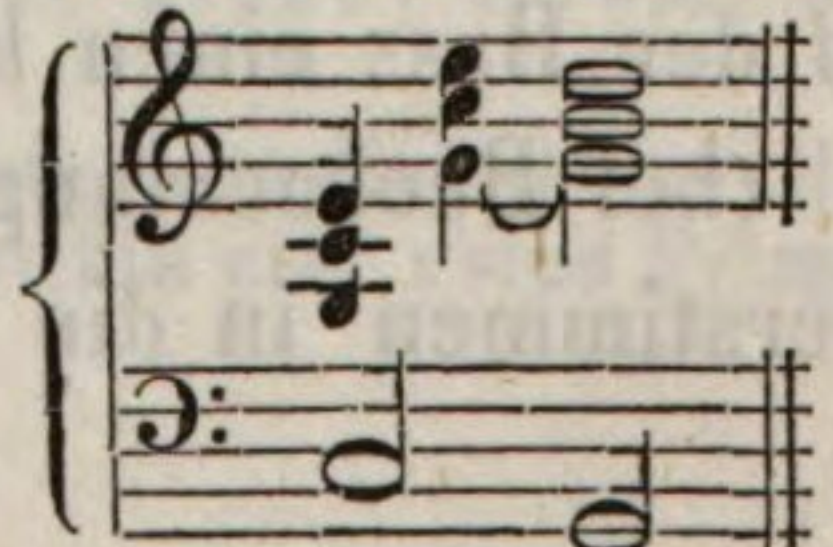
In der weiten Harmonie setze man dann jedes Beispiel auf einem besondern Doppelsystem in einer beliebigen Lage aus:



Ausserdem deute man durch die Buchstaben D., M. oder V. (Dur, Moll, Vermindert) unter dem Bass die Art jedes Dreiklanges an. — Wenn die Terz des Dreiklanges erhöht oder erniedrigt werden soll, so setzt man unter den Bass nur das betreffende Versetzungszeichen, ohne die Ziffer 3 hinzuzufügen; soll dagegen die Quinte das Versetzungszeichen erhalten, so muss die Ziffer 5 unter den Bass gesetzt werden und das betreffende Zeichen vor oder an derselben angebracht werden; das Kreuz wird häufig durch einen kleinen Querstrich angedeutet, welcher einen Theil der Ziffer durchschneidet; z. B. $\sharp$ würde bedeuten, dass vor die Quinte des Accordes ein Kreuz gesetzt werden sollte; $\flat$ 5 oder $\flat$ 5 würde ein vor die Quinte zu setzendes $\flat$ andeuten u. s. w. — Zum Beispiel:

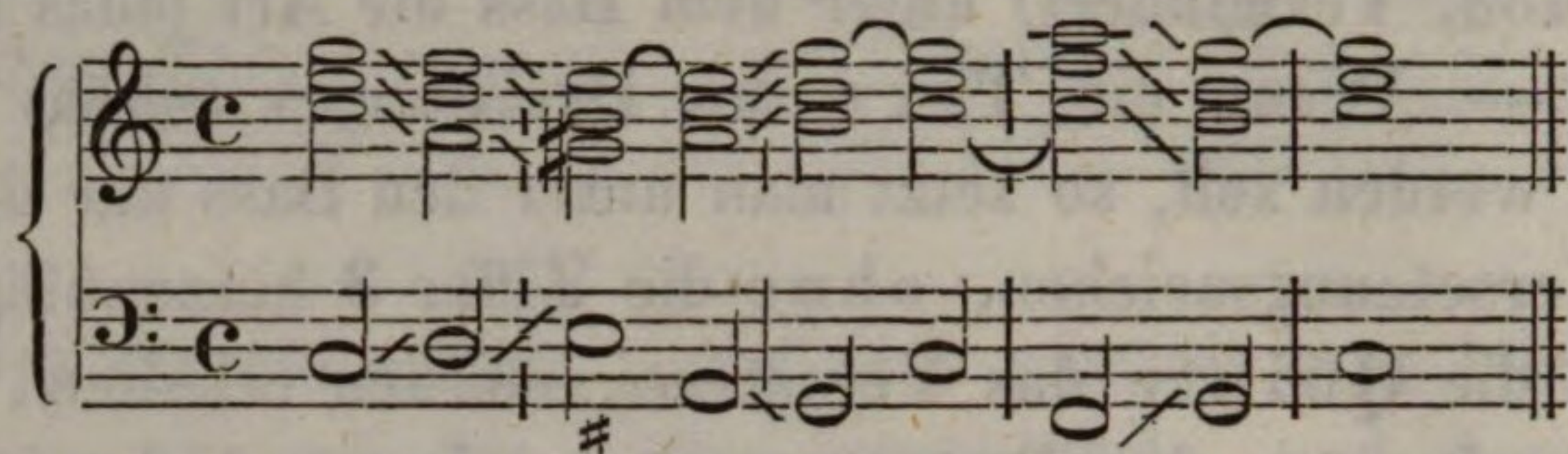


NB. Wenn die Lage eine zu hohe wird, so helfe man sich, wie es in diesem Beispiel geschehen ist, dadurch, dass man einen beliebigen Accord in die tiefere Octave versetzt und dann wieder regelmässig fortfährt; das umgekehrte Mittel wendet man natür-

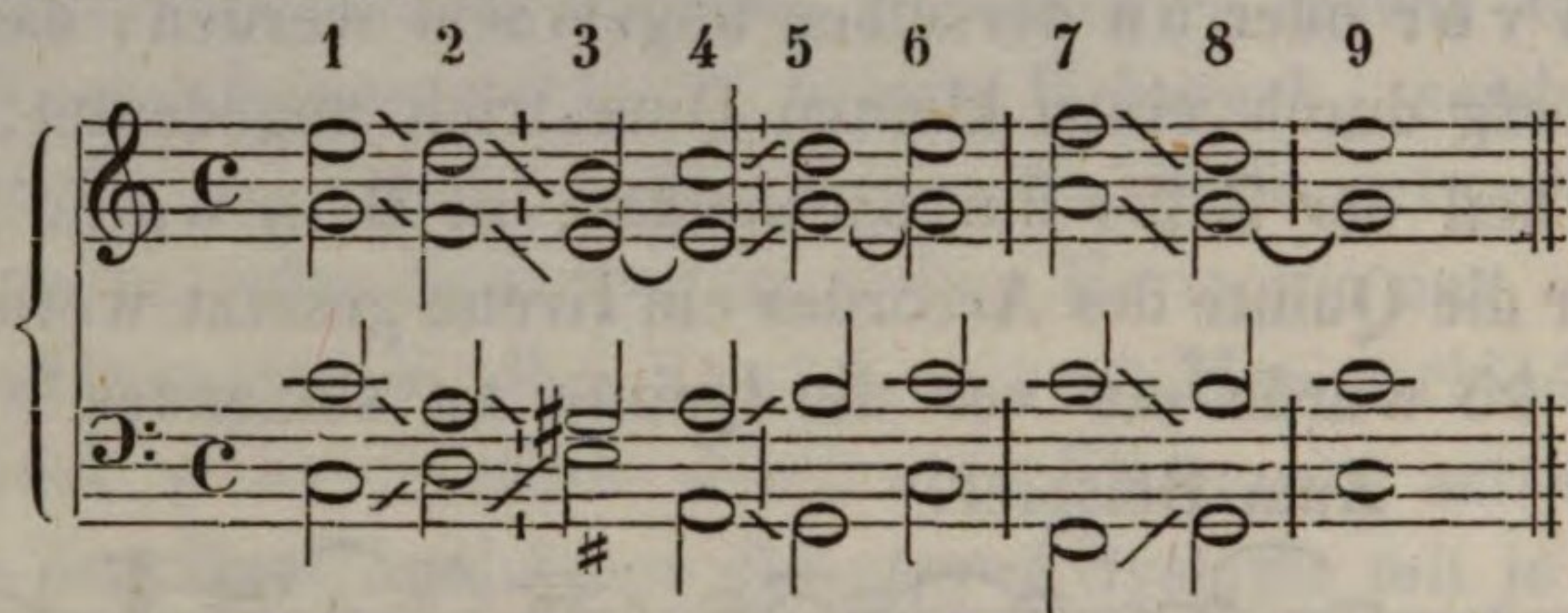
lich an, wenn die Lage zu tief wird:  ein Fall,

der erst bei späteren Aufgaben eintreten wird. — Die Verbindung zwischen den Stimmen zweier Dreiklänge hört ganz auf, sobald der Bass einen Sekunden- oder Septimen-Fortschritt macht; in diesem Falle müssen alle drei Oberstimmen in der Gegenbewegung zum Bass fortschreiten:

Enge Harmonie:

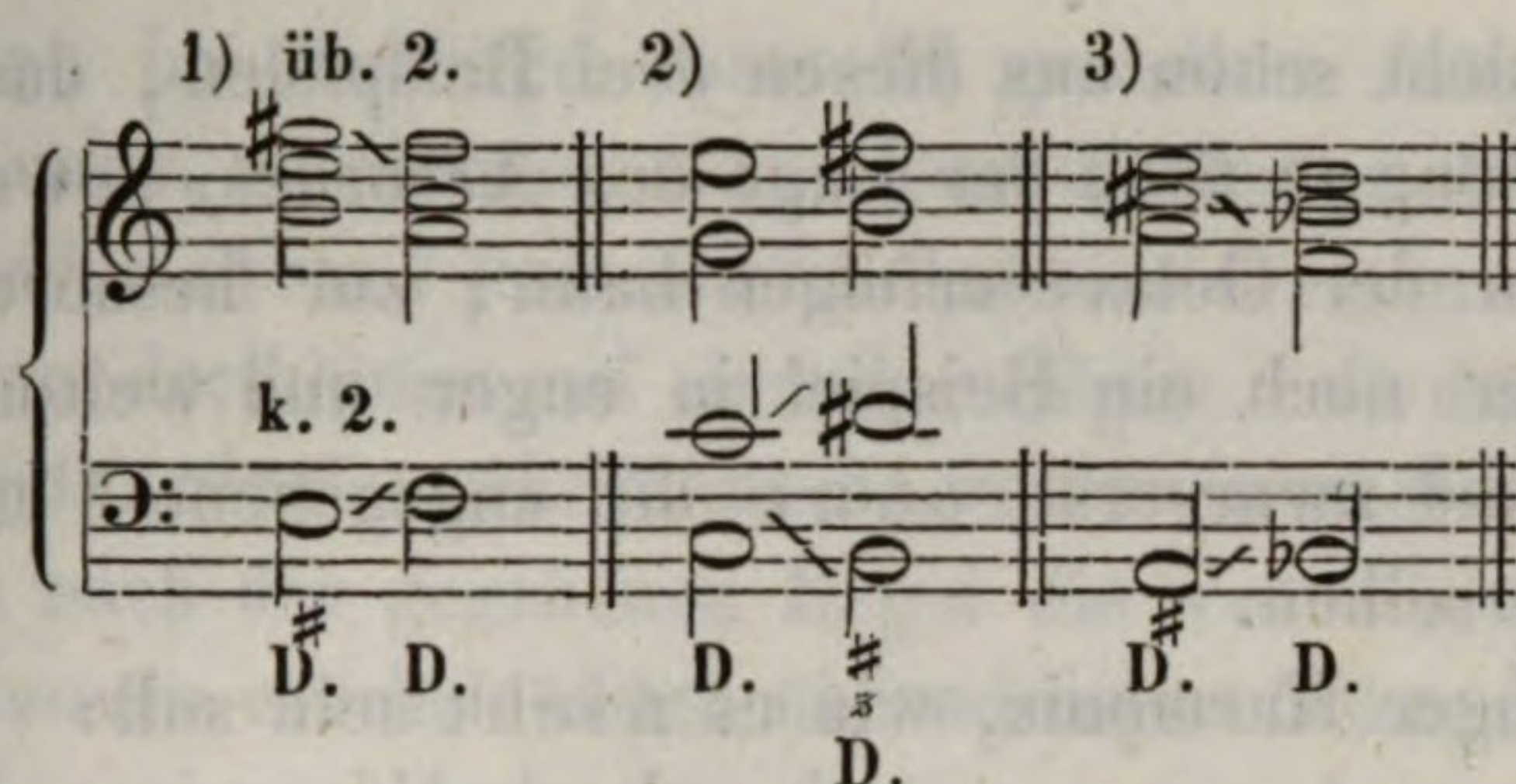


Weite Harmonie:



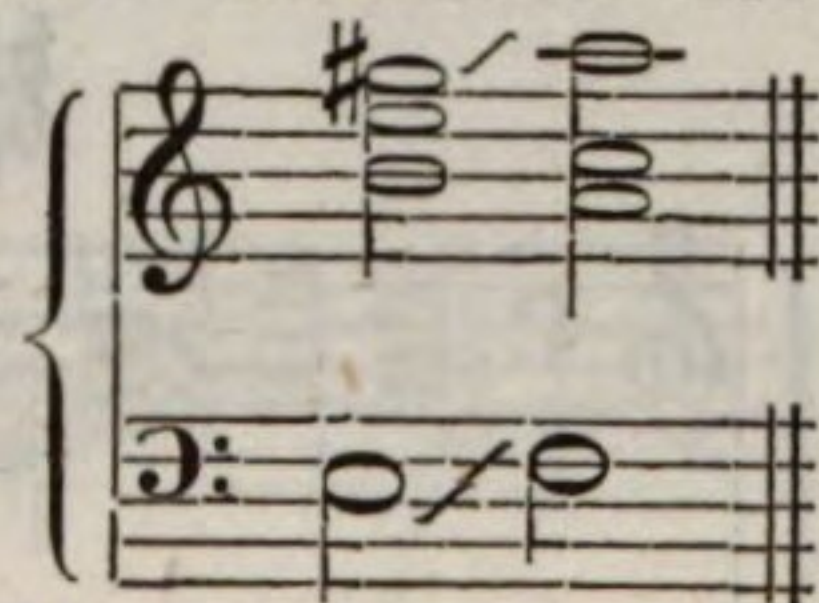
Die, zwischen dem 2ten und 3ten, zwischen dem 4ten und 5ten, so wie zwischen dem 7ten und 8ten Dreiklänge entstehenden verdeckten Quinten (Alt und Sopran) sind nicht zu vermeiden, und müssen also schon geduldet werden. Aufgaben hierzu finden sich im Anhang unter 2^c; dieselben sind ebenso auszuarbeiten wie die vorigen, nämlich dreimal in enger und einmal in weiter Harmonie.

Man hat im Allgemeinen die Regel aufgestellt, dass übermässige und verminderte Fortschreitungen in der Stimmenführung vermieden werden müssen; diese Fortschreitungen haben mehrentheils für das Ohr etwas Mühseliges, Hartes, und sind dem entsprechend auch für den Sänger schwierig zu treffen. Nun wird man finden, dass, wenn man zwei Durdreiklänge bildet, während der Bass einen kleinen Sekundenfortschritt macht, jedesmal (bei Beobachtung der bisher gegebenen Regeln) eine der drei Oberstimmen in die übermässige Sekunde fortschreiten müsste:



Um diese mühsame Fortschreitung zu vermeiden, verdoppelt man ausnahmsweise in einem der beiden Dreiklänge statt des Grundtons die Terz*); es wird dann aus dem übermässigen Sekundenschritt ein kleiner. In den beiden ersten Dreiklängen würde hiernach der Ton *f* (die Verdoppelung des Grundtones) wegfallen und statt desselben der

Ton *a* (die Verdoppelung der Terz) eintreten:



in den beiden folgenden Dreiklängen muss der Ton *c* fortgenommen

und dafür der Ton *e* gesetzt werden:



in den letzten beiden Dreiklängen fällt die Verdoppelung des Grundtones *b* aus und es tritt die Verdoppelung der Terz *d* dafür ein:



*) Die Regel kann nicht missgedeutet werden, da nur einer der beiden Töne, aus welchen die übermässige Sekunde besteht, zugleich die Verdoppelung des Grundtones in seinem Dreiklange bildet; dieser ist also immer zu streichen.

**) Der doppelte Stiel an der Note *d* deutet an, dass dieselbe zugleich dem Sopran und dem Alt angehört, beide Stimmen mithin eine reine Prime (Einklang) bilden.

Man ersieht schon aus diesen drei Beispielen, dass die Terzenverdoppelung je nach der Lage des Accordes, sowohl im Einklange als in der Octave erfolgen kann; zur besseren Orientierung sei hier noch ein Beispiel in enger und weiter Harmonie angeführt, und zwar erst ohne die angegebene Verbesserung, dann mit derselben.

a) In enger Harmonie, wie es nicht sein soll:

D. M. D. D. M. D. D. D. D. M. D. D. M. D. D. D.

kl. 2. # # #

b) In enger Harmonie verbessert:

#

c) In weiter Harmonie ohne Verbesserung:

#

d) In weiter Harmonie mit Verbesserung:

#

Um die, im Anhang unter 2^d gestellten Aufgaben richtig lösen zu können, würde man also zuerst die Natur der Dreiklänge (dur, moll oder verm.) festzustellen haben; dann untersuche man, wo zwei Durdreiklänge auf einander folgen, ob der Bass einen kleinen Sekundenfortschritt macht, und, wenn dies der Fall ist, nehme man nach der gegebenen Regel die Verbesserung des, in den Oberstimmen erscheinenden übermässigen Sekundenfortschrittes vor. Es sei noch bemerkt, dass man nach vorgenommener Verbesserung so fortfährt, wie es ohne dieselbe geschehen sein würde; wenn also die Terz des verbesserten Accordes, wie es gewöhnlich der Fall ist, zur Bindung in den nächsten Accord benutzt werden kann, so bindet man nicht die zufällig in der Verdoppelung auftretende Terz, sondern die ohnedem schon im Accorde enthaltene, z. B.

nicht:

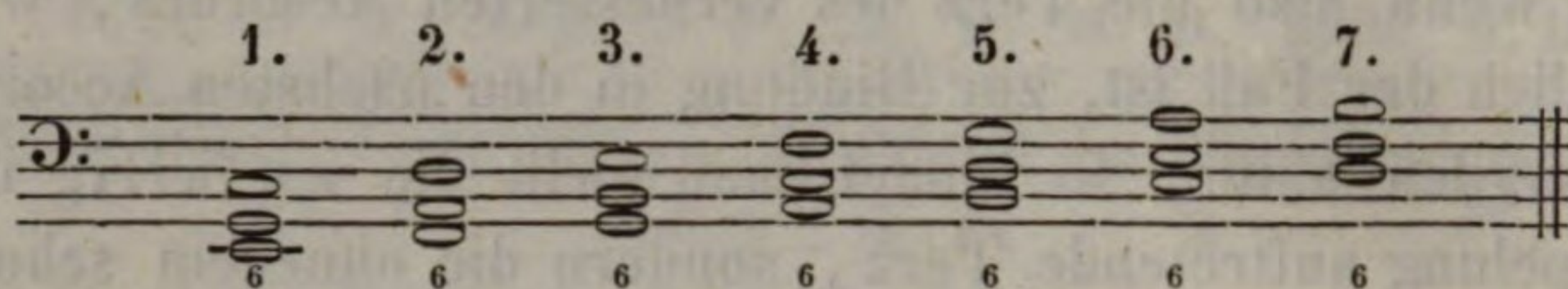
Nur wenn die Lage eine sehr tiefe wäre, so könnte man, um eine höhere zu erzielen, von letzterer Stimmenführung Gebrauch machen:

oder:

Man setze übrigens auch die Beispiele unter 2^d in drei Lagen eng, und in einer Lage weit aus, ganz so, wie es vorher bei den Beispielen unter 2^b angegeben ist.

VII.

Versetzt man die Terz des Dreiklangles in den Bass, den ursprünglichen Grundton aber in eine Oberstimme, so erhält man die erste Umkehrung des Dreiklangles, einen Accord, der aus dem Grundton, dessen Terz und Sexte besteht, und hiernach der *Terz-Sexten-Accord* oder auch nur *Sexten-Accord* genannt wird. Angedeutet wird dieser Accord im Generalbass durch eine unter dem Grundtone stehende 6.

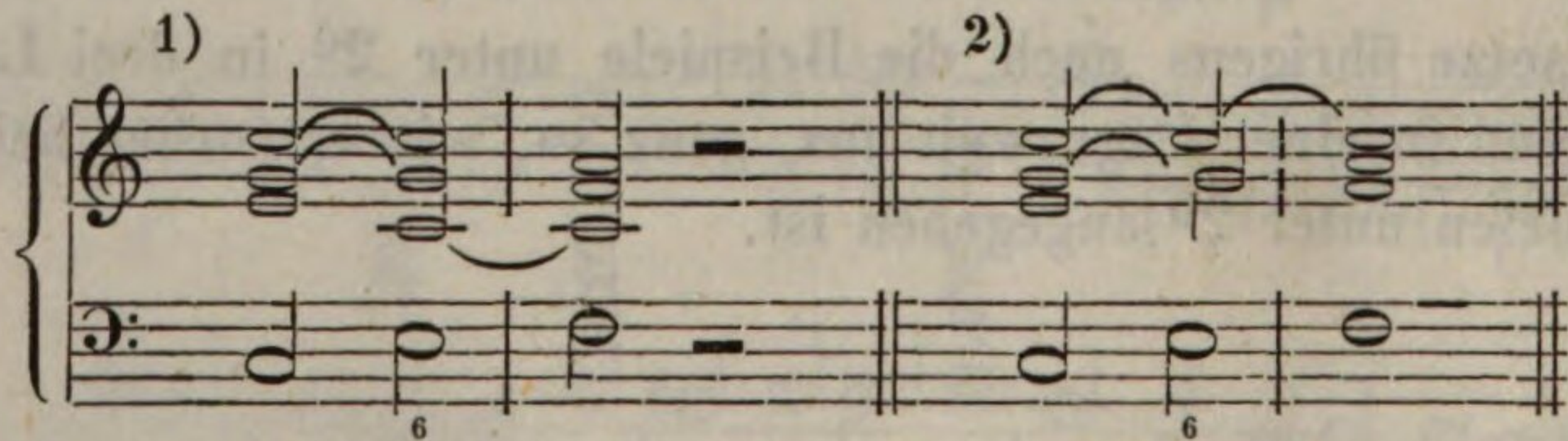


Die hier verzeichneten Sextenaccorde würden demnach die Umkehrungen folgender Dreiklänge sein:

No. 1. Umkehrung des *C*dur Dreiklangles

- | | | | |
|------|---|--|---|
| - 2. | - | - <i>D</i> moll | - |
| - 3. | - | - <i>E</i> moll | - |
| - 4. | - | - <i>F</i> dur | - |
| - 5. | - | - <i>G</i> dur | - |
| - 6. | - | - <i>A</i> moll | - |
| - 7. | - | - verminderten Dreiklangles auf <i>H</i> . | |

Beim vierstimmigen Aussetzen des Sextenaccordes wird für gewöhnlich nicht der Grundton, sondern die Terz oder Sexte verdoppelt; und zwar hängt es einerseits von der Lage des vorhergehenden Accordes, andererseits aber davon ab, in welcher Lage man den nachfolgenden Accord haben will, welches der beiden Intervalle man verdoppeln, auch ob die Verdoppelung im Einklange oder in der Octave stattfinden muss.



Der, dem Sextenaccorde hier vorangehende *C*dur Dreiklang gestattet sowohl eine Verdoppelung der Sexte (wie bei 1), als

auch eine Verdoppelung der Terz (wie bei 2); man würde sich für das Eine oder für das Andere entscheiden, je nachdem man den folgenden *F*dur Dreiklang in der Terzenlage (wie bei 1) oder in der Quintenlage (wie bei 2) haben wollte. Man beobachte als Regel eine möglichst ruhige (stufenweis fortschreitende) Stimmenführung*); nur in Ausnahmefällen, vielleicht wenn dadurch für den folgenden Accord eine bessere Lage zu erzielen wäre, würde man von dieser Regel abweichen dürfen.

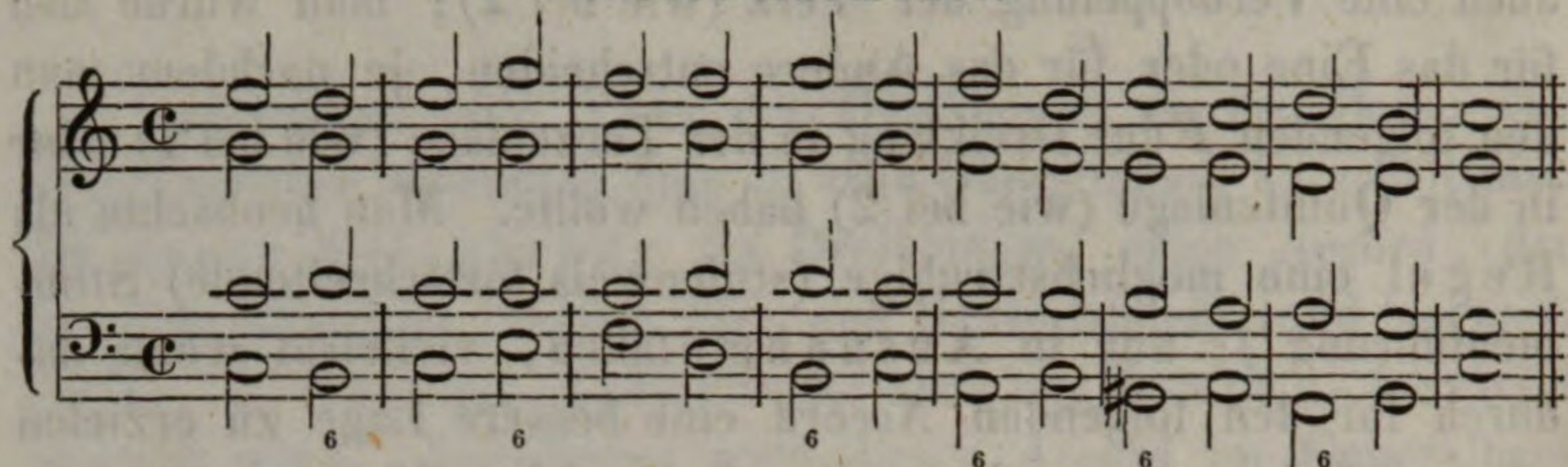
1) Regel.	2) Ausnahme.

Der *G*dur Dreiklang erlaubt für den folgenden *C*dur Sextenaccord eine stufenweise Fortschreitung der Oberstimmen, diese hätte man also der Regel nach zu wählen (wie es bei 1) geschehen ist); würde es jedoch für den ferneren Verlauf des Stückes zweckmässig erscheinen, den dann folgenden *F*dur Dreiklang in der Octavlage zu haben, so würde man ausnahmsweise so setzen dürfen wie bei 2), wo die Oberstimme statt des Sekundenschrittes einen Quartensprung macht, dadurch dann aber eben die gewünschte Octavlage des *F*dur Dreiklanges herbeiführt. Für die weite Harmonie gelten ganz dieselben Regeln und Ausnahmen; das nachfolgende Beispiel diene als Erläuterung, in welcher Weise die hierher gehörenden Aufgaben (Anhang 3^a) gelöst werden sollen.

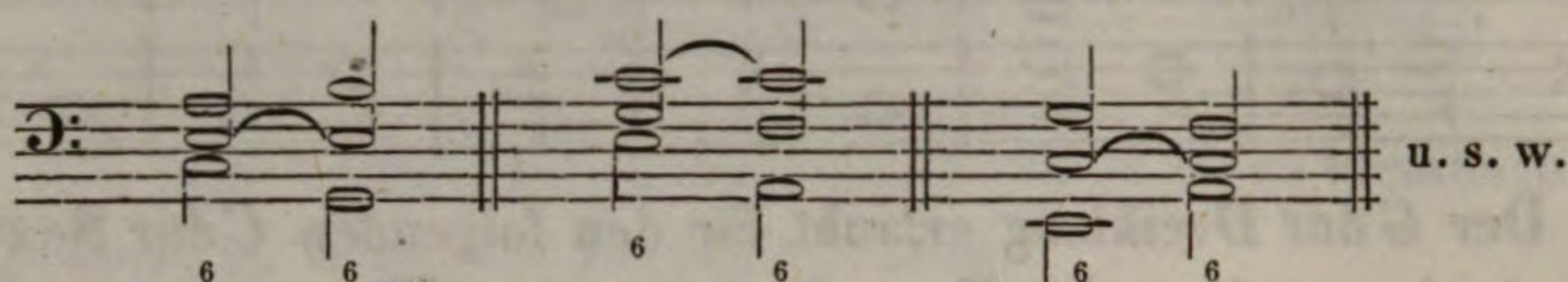
Enge Harmonie.

*) Die Seitenbewegung, d. h. die Bindung von Oberstimmen, ist, wie beim Dreiklange, auch hier so viel wie möglich anzuwenden.

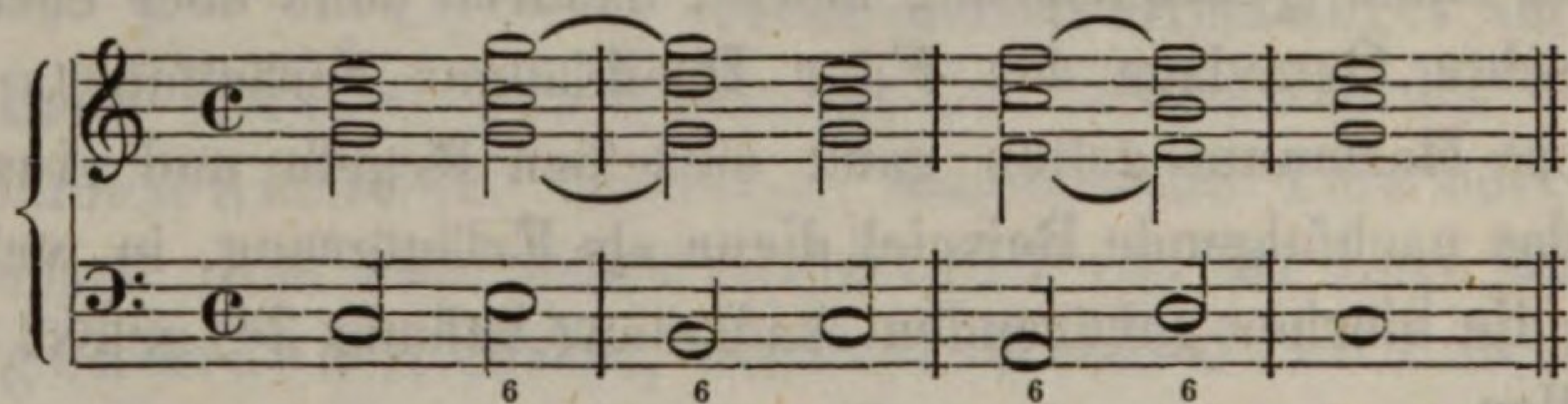
Weite Harmonie.



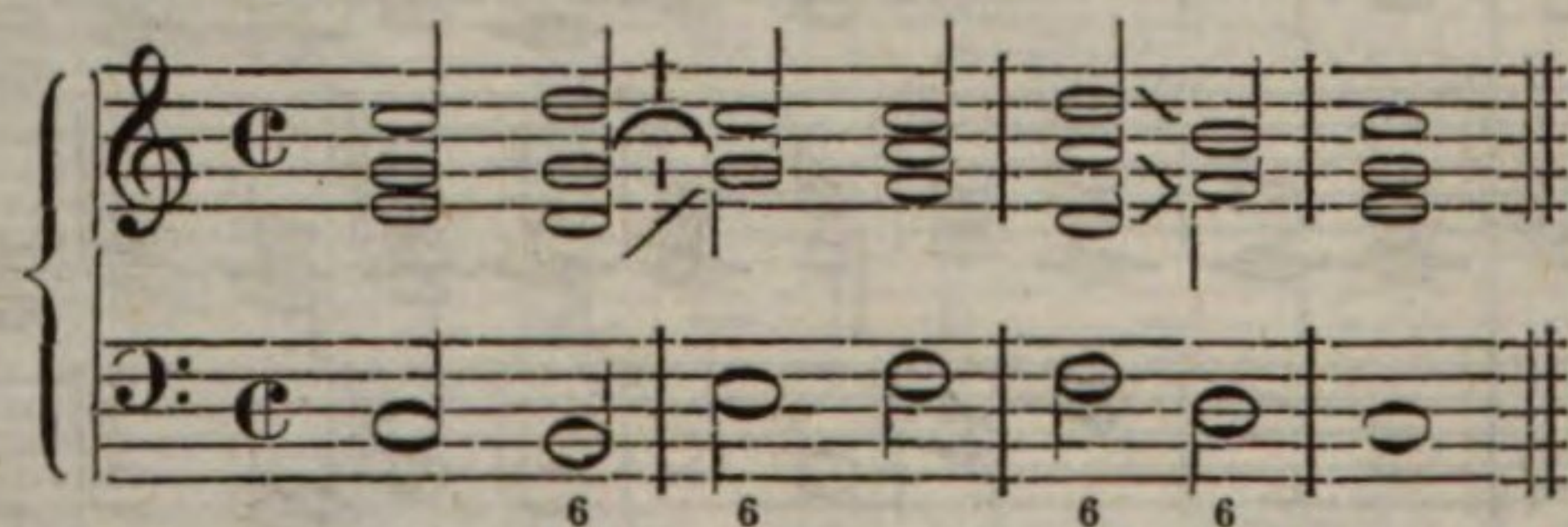
Folgen, bei einem Quarten- oder Quintensprunge im Bass, zwei Sextenaccorde auf einander, so wird man finden, dass dieselben stets einen Ton mit einander gemein haben:



man suche also beim vierstimmigen Satze die Lage des ersten Sextenaccordes wo möglich so herbeizuführen, dass dieser gemeinschaftliche Ton verdoppelt werden kann; selbstverständlich kann dann dieselbe Verdoppelung auch für den zweiten Sextenaccord angewandt, und dadurch eine sehr ruhige Stimmenführung erzielt werden:

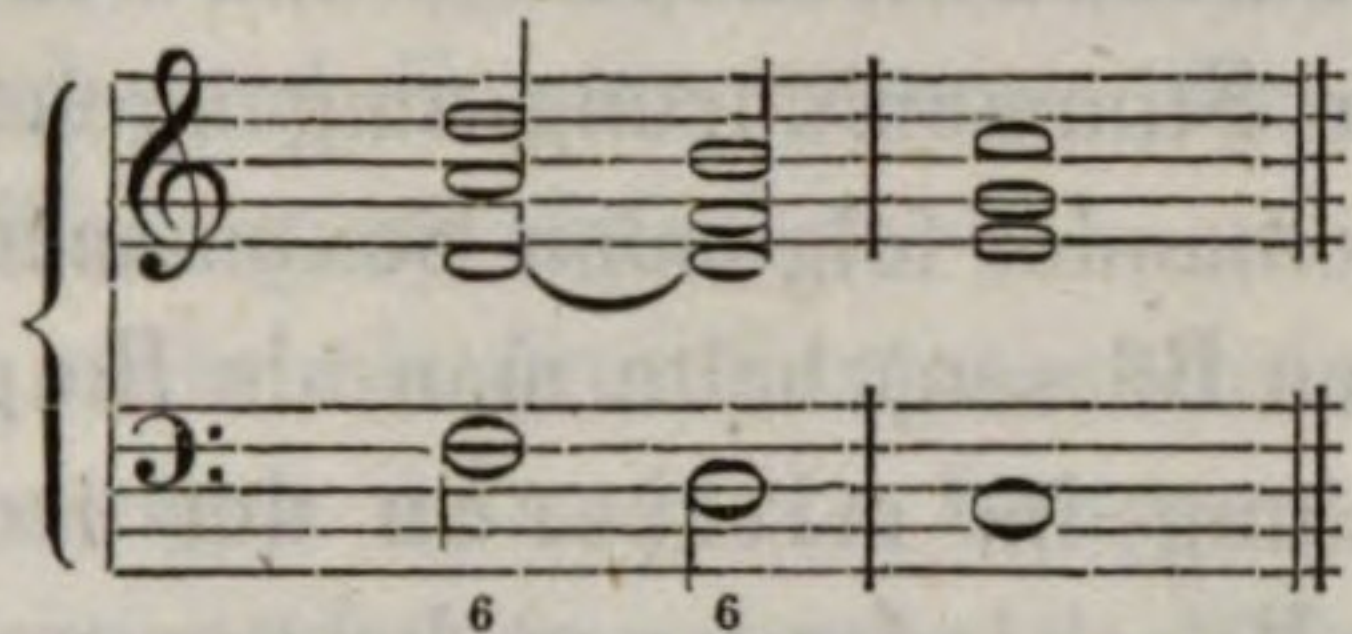


Ist diese günstige Lage nicht herbeizuführen, so können Sprünge in der Stimmenführung allerdings nicht gut vermieden werden; ebensowenig, wenn zwei Sextenaccorde bei terzen- oder sextenweis springendem Bass auf einander folgen:



In einigen Fällen würde man hier schon durch eine ausnahmsweise Verdoppelung des Grundtones eine ruhigere Stimmenführung

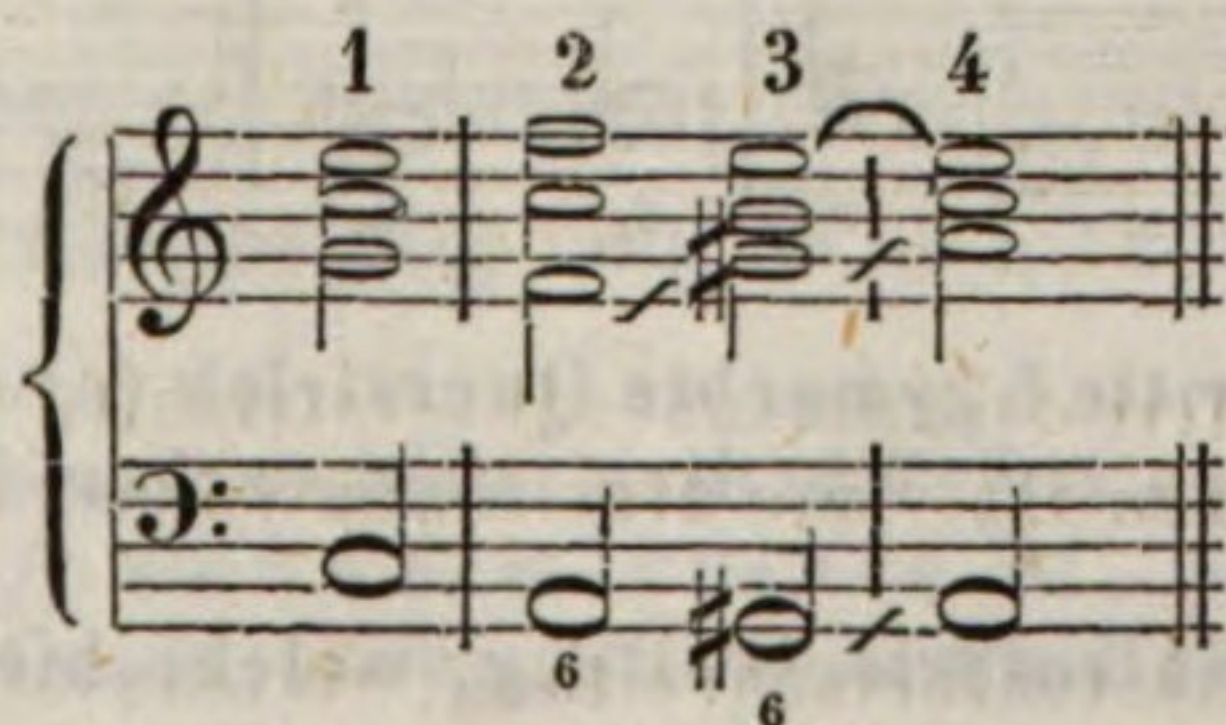
rung erzielen können; wenn man z. B. in dem letzten Sextenaccorde (auf *d*) im Tenor diese Grundbassverdoppelung eintreten liesse, so würde man wenigstens dieser Stimme den Sprung ersparen:



Unerlässlich nothwendig ist dagegen die Verdoppelung des Grundtones, wenn mehrere Sextenaccorde bei stufenweis fortschreitendem Bass auf einander folgen; sind es zwei Sextenaccorde, so hängt es wesentlich von der Lage des vorhergehenden Accordes ab, ob die Verdoppelung vortheilhafter im ersten oder im zweiten anzubringen ist; im Allgemeinen halte man indess daran fest: dass die vom verminderten und Moll-Dreiklange abstammenden Sextenaccorde die Verdoppelung des Grundtones besser vertragen als der Dur-Sextenaccord.

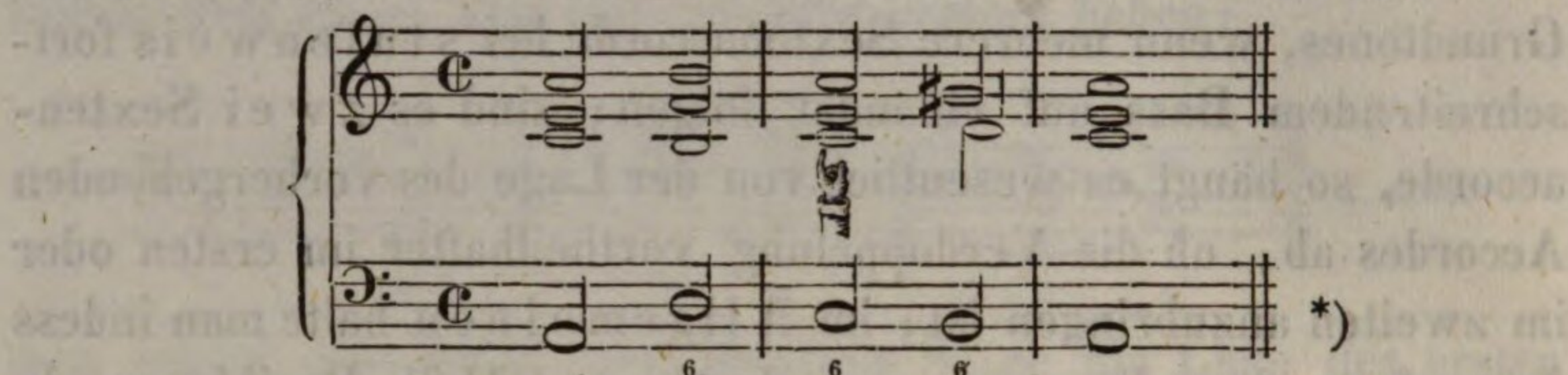


Im ersten Falle trifft die fragliche Verdoppelung hier auf eine Umkehrung des verminderten Dreiklangles; im zweiten Falle allerdings einen Dur-Sextenaccord; es bleibt indess keine Wahl, da beide Sextenaccorde von Durdreiklängen abstammen, ausserdem aber eine Grundbassverdoppelung im zweiten Accorde (auf *gis*) völlig unbrauchbar sein würde:



Man sieht, dass der Tenor vom zweiten zum dritten Accorde einen übermässigen Sekundenschritt macht, der bekanntlich vermieden werden soll; vom dritten zum vierten Accorde entstehen aber gar parallele Octaven zwischen Bass und Tenor, die wieder nur durch eine schlechte Stimmenführung umgangen werden könnten.

Bei drei auf einander folgenden Sextenaccorden (auf stufenweis fortschreitenden Bässen) halte man als Regel fest: dass die Grundbassverdoppelung im mittleren der drei Accorde vorgenommen wird; eine Regel indess, von der von vorn herein bemerkt werden muss, dass sie zahlreichen Ausnahmen unterworfen ist.



Auch sind nicht alle Lagen gleich günstig für die Stimmenführung zwischen den drei Sextenaccorden; man suche deshalb immer die Lagen herbeizuführen, welche ein stufenweises Fortschreiten aller Stimmen zulassen; das vorstehende Beispiel würde sich hiernach noch auf folgende Weise günstig aussetzen lassen:



nicht aber, wenn man mit der Quintlage des *A* moll Dreiklangles anfinge, **)



*) Der durch die dritte 6 gemachte Querstrich (6) deutet an, dass vor die Sexte ein Kreuz zu setzen ist, wie dies schon vorher für die Quinte bemerkt worden ist.

**) Die parallele Quintenfortschreitung, welche hier in den beiden ersten

weil dann, wie man sieht, die Stimmenführung unruhig, springend wird. Es wird also Aufgabe des Schülers sein, für die Beispiele im Anhang unter 3^b in enger und weiter Harmonie diejenigen Lagen aufzufinden, welche für die vorkommenden Gruppen von zwei und drei Sextenaccorden die günstigste (stufenweise) Stimmenführung ermöglichen.

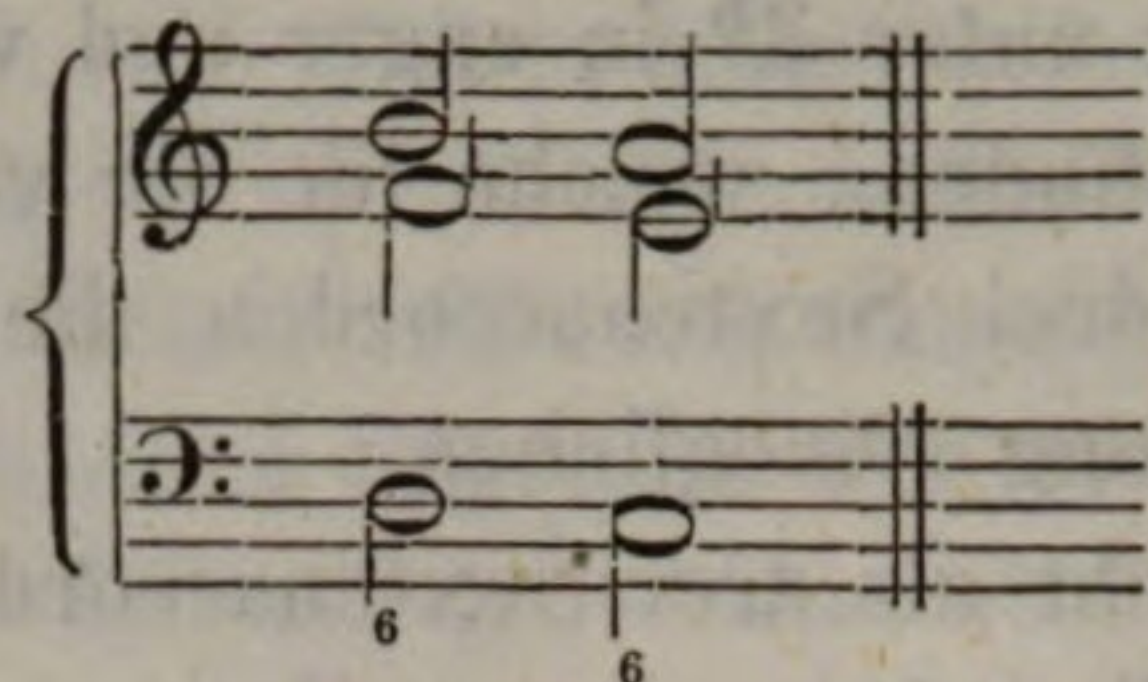
Folgen noch mehr als drei Sextenaccorde auf einander, so wird man sich dieselben in mehrere Gruppen von zwei und drei zerlegen, und dann nach den gegebenen Regeln aussetzen müssen; allerdings wird es dann bedeutend schwerer, eine glatte und ruhige Stimmenführung zu erzielen.

Die fünf Sextenaccorde zerfallen hier in zwei Gruppen; in der ersten Gruppe von 3 Accorden fällt, nach der gegebenen Regel, die Grundbassverdoppelung auf den mittleren; in der zweiten Gruppe von zwei Accorden hätte man die Wahl, ob man, wie es oben geschehen, die Verdoppelung im ersten, oder ob man sie im zweiten anbringen will:

Man achte aber wohl darauf, wenn in zwei Accorden nach einander eine Verdoppelung im Einklange stattfindet, wie

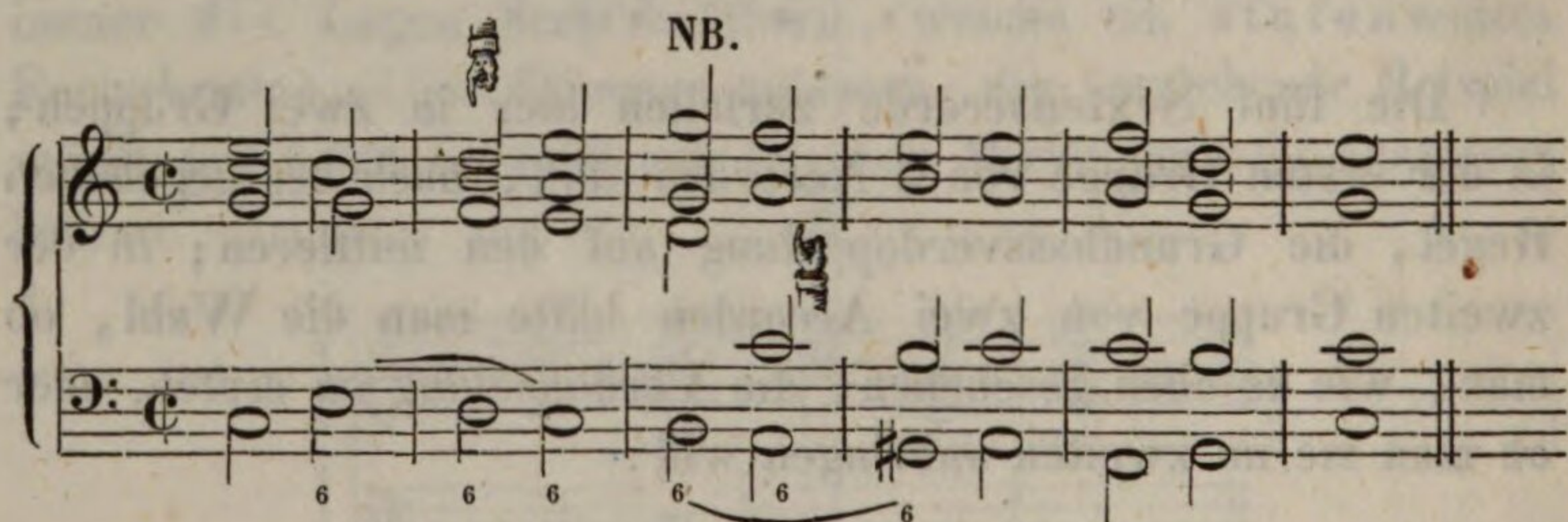
Accorden zwischen Sopran und Tenor stattfindet, ist nicht fehlerhaft, weil die zweite Quinte (*h-f*) eine verminderte ist, während sich das Verbot nur auf vollkommene Consonanzen, das heisst auf reine Quinten bezieht.

hier im dritten und vierten, dass man diese Verdoppelungen nicht in derselben Stimme anbringt:

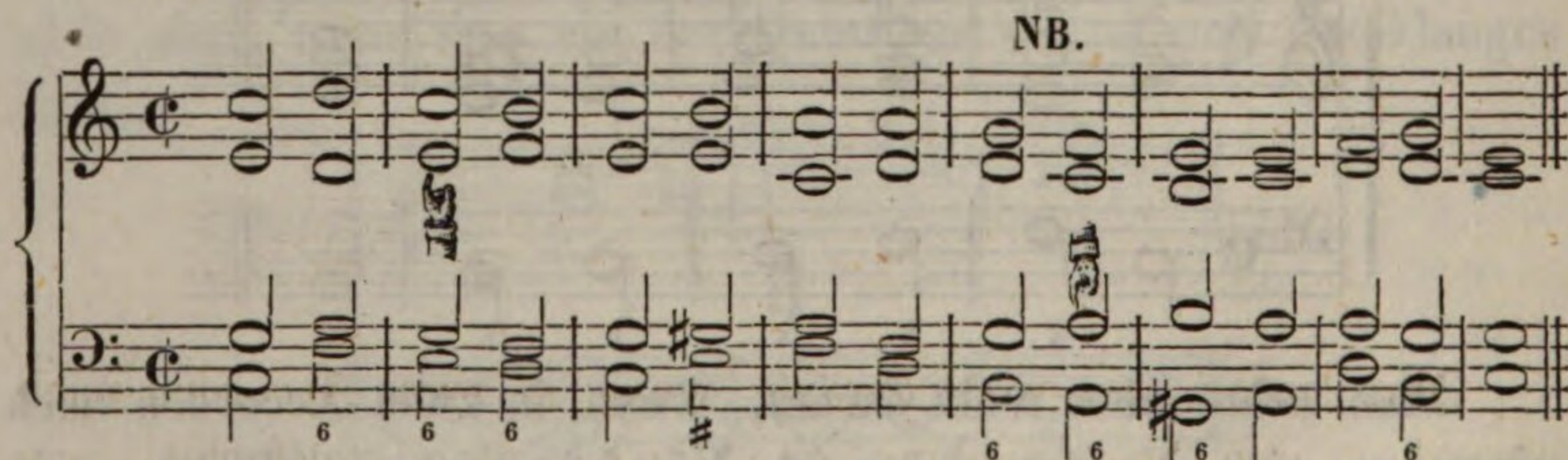


Da der Einklang eine vollkommene Consonanz ist, so wäre dies ebenso fehlerhaft, als parallele Quinten und Octaven.

Oft wird es, sowohl wenn sich die Sextenaccorde hinter einander sehr häufen, als auch, wenn in einem Beispiele mehrere einzelne Gruppen von Sextenaccorden vorkommen, gar nicht zu vermeiden sein, aus der engen in die weite Harmonie (oder umgekehrt) überzugehen. Man wird aus den folgenden Beispielen ansehen, wie man dabei zu verfahren hat; diejenigen Stellen, wo der Uebergang in eine andere Harmonievertheilung stattfindet, sind darin mit NB. bezeichnet.



Oder:

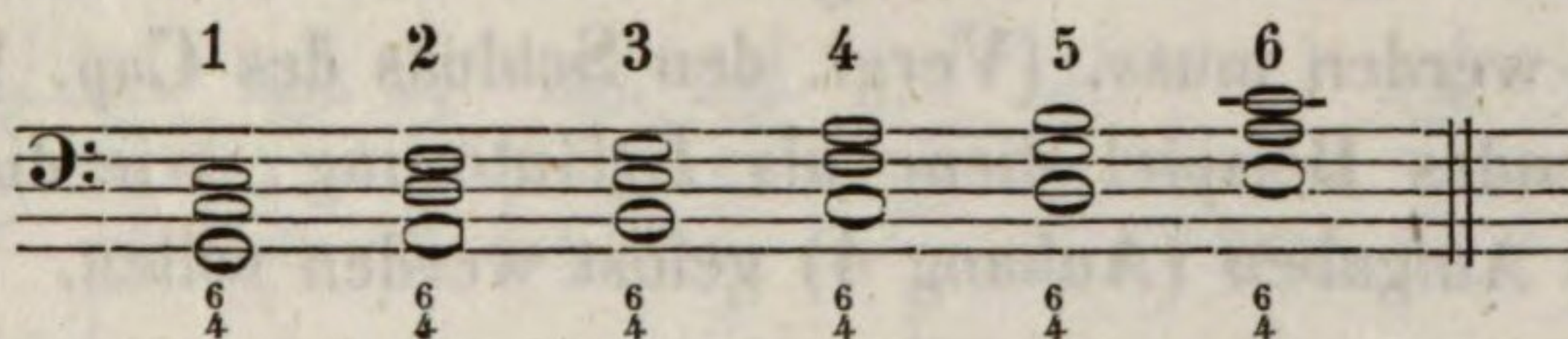


Der Schüler bearbeite die Aufgaben unter 3^c im Anhang je nur einmal, verwende aber die grösste Aufmerksamkeit darauf, um die günstigsten Lagen für die Sextenaccorde herbeizubringen.

führen, und an den passenden Stellen den Uebergang aus der engen in die weite Harmonie anzubringen; auch übersehe man diejenigen Stellen nicht, wo ältere Regeln, z. B. in Betreff der Vermeidung übermässiger Sekundenfortschreitungen, in Anwendung kommen müssen.

VIII.

Wenn die Quinte des Dreiklangles in den Bass verlegt wird, der ursprüngliche Grundton und die Terz aber in die Oberstimmen, so gewinnt man die zweite Umkehrung des Dreiklangles, den Quart - Sexten - Accord. Dieser Accord besteht, wie es schon die Benennung ergibt, aus dem Grundtone und dessen Quarte und Sexte, und wird, dem entsprechend, auch durch die beiden Ziffern $\frac{6}{4}$ unter dem Bass angedeutet:



Die vorstehenden Quart - Sexten - Accorde wären demnach Umkehrungen folgender Dreiklänge:

No. 1	Umkehrung des	C dur	Dreiklangles,
- 2	—	- D moll	—
- 3	—	- E moll	—
- 4	—	- F dur	—
- 5	—	- G dur	—
- 6	—	- A moll	—

Die Umkehrung des verminderten Dreiklangles ist fortgelassen, weil sie selten vorkommt, und dann eine sehr vorsichtige Behandlung erfordert, welche zu erörtern hier zu weit führen würde. Sehr leicht sind dagegen die Dur- und Moll-Quart-Sext-Accorde vierstimmig auszusetzen, da man die Verdoppelung des Grundtones als feste Regel aufstellen kann; der C dur

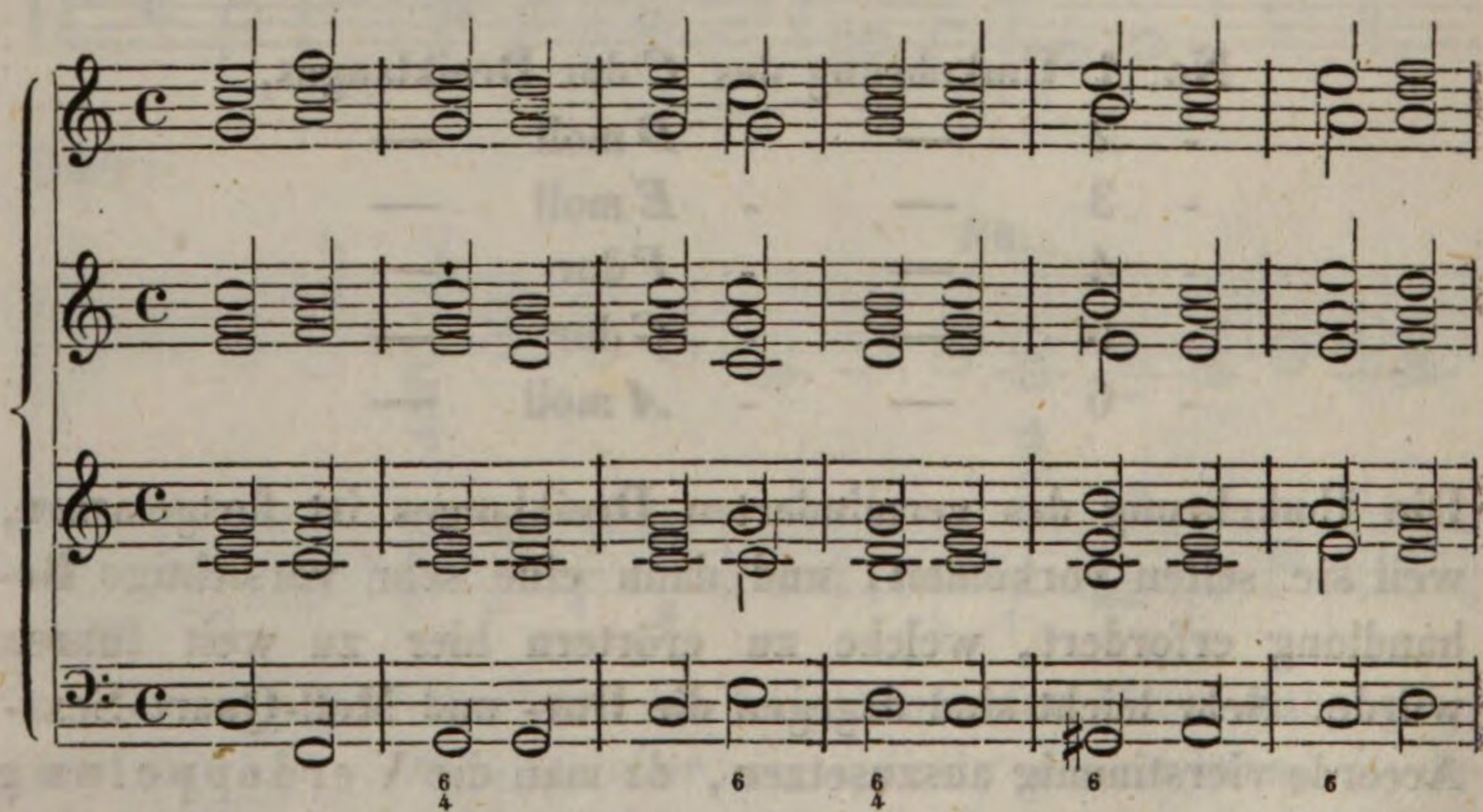
Quart-Sext-Accord würde sich also in seinen drei verschiedenen Lagen folgendermaassen gestalten:

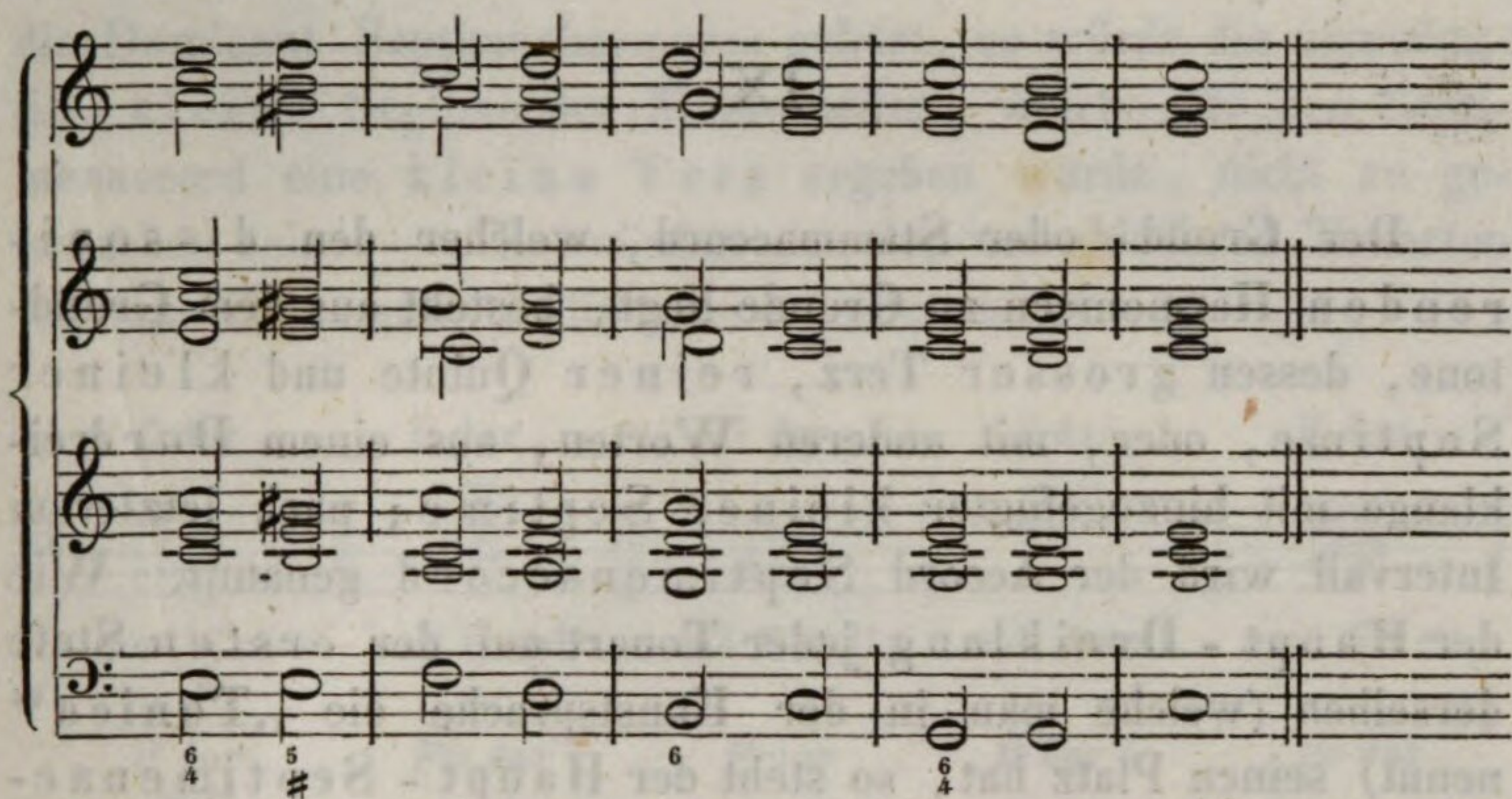


Welche dieser drei Lagen zu wählen ist, hängt natürlich von der jedesmaligen Lage des vorhergehenden Accordes ab, und sei es in dieser Beziehung nochmals erwähnt, dass die Seitenbewegung (Bindung von Oberstimmen bei fortschreitendem Bass) die beste, und beim Quart-Sextaccorde um so mehr den beiden anderen Fortbewegungsarten vorzuziehen ist, als derselbe (wie schon bei den Intervallen bemerkt worden) eigentlich den dissonirenden Accorden hinzugerechnet, und dem entsprechend behandelt werden muss. (Vergl. den Schluss des Cap. V.)

Folgendes Beispiel diene als Erläuterung, wie die hierher gehörigen Aufgaben (Anhang 4) gelöst werden sollen.

Enge Harmonie.

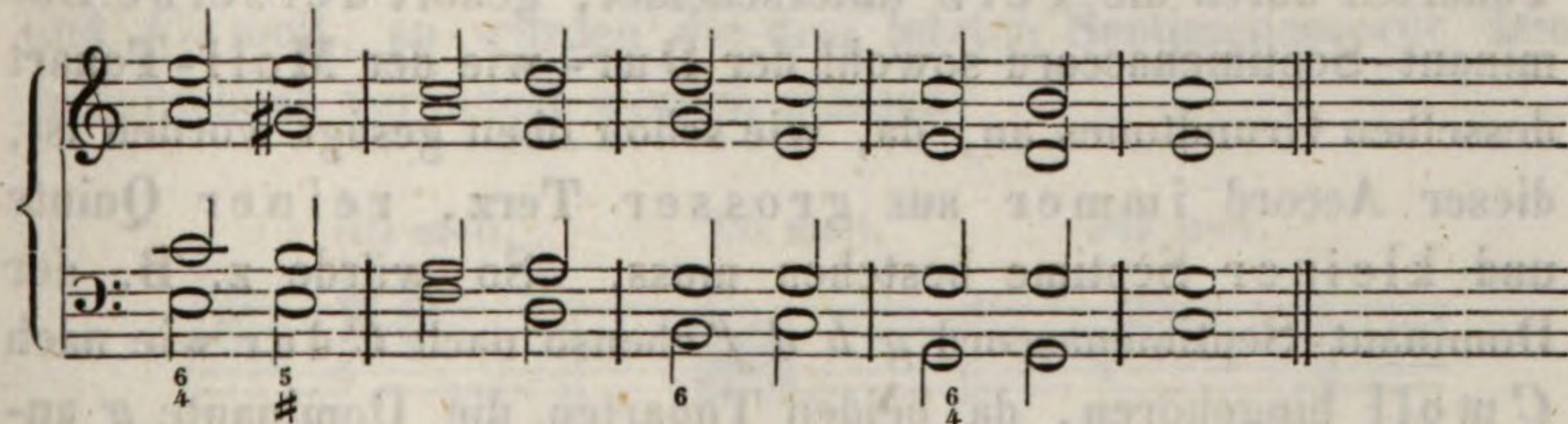




Weite Harmonie.



NB.



NB. Häufig setzt man, wenn sich der Quart-Sext-Accord in den Dreiklang desselben Basses auflöst (was in der Regel geschieht), der grösseren Deutlichkeit wegen unter letzteren die Ziffern $\frac{5}{3}$, namentlich dann, wenn eins der beiden Intervalle ein zufälliges Versetzungszeichen erhalten soll, wie es in obigem Beispiel beim *E* dur - Accorde der Fall war; natürlich vertritt dann das Versetzungszeichen die Stelle der Ziffer 3, während eine etwaige Veränderung der Quinte durch ein an der Ziffer 5 angebrachtes Zeichen angedeutet wird. (Vergl. Cap. VI.)

IX.

Der Grund- oder Stammaccord, welcher den dissonierenden Harmonieen zu Grunde liegt, besteht aus dem Grundtone, dessen grosser Terz, reiner Quinte und kleiner Septime, oder, mit anderen Worten, aus einem Durdreiklange mit hinzugefügter kleiner Septime; nach letzterem Intervall wird der Accord Septimenaccord genannt. Wie der Haupt - Dreiklang jeder Tonart auf der ersten Stufe derselben (welche man in der Kunstsprache die „Tonica“ nennt) seinen Platz hat, so steht der Haupt - Septimenaccord auf der fünften Stufe der betreffenden Tonart; diese fünfte Stufe heisst in der Kunstsprache die „Dominante“ und hiernach der auf ihr basirende Septimenaccord: der Dominant - Septimenaccord. Bekanntlich steht die fünfte Stufe (Dominante) der Durtonart sowohl, wie die der Molltonart, zu ihrem Grundtone (Tonica) in dem Verhältniss einer reinen Quinte, d. h. Dur- und Moll-Tonart desselben Grundtones haben auch dieselbe Dominante mit einander gemein. Während sich nun also der tonische Dreiklang (Hauptdreiklang) beider Tonarten durch die Terz unterscheidet, gehört derselbe Dominant-Septimenaccord sowohl der Dur- wie der Moll-Tonart desselben Grundtones an, da, wie schon oben gesagt worden ist, dieser Accord immer aus grosser Terz, reiner Quinte und kleiner Septime bestehen muss. So würde z. B. der Dominant-Septimenaccord *g h d f* ebenso nach *C* dur wie nach *C* moll hingehören, da beiden Tonarten die Dominante *g* angehört; da nun aber in der Vorzeichnung von *C* moll ursprünglich *b* liegt, so wird, bei Anwendung der Dominant-Septimenharmonie, die Erhöhung dieses *b* um einen halben Ton nothwendig, um die grosse Terz *h* zu erzielen. In diesem Umstande (dass nämlich in der Molltonart stets die Terz des Dominant-Septimenaccordes um einen halben Ton erhöht werden muss) liegt denn auch die Erklärung für die Aufnahme der grossen Septime in die aufwärts steigende Moll-Tonleiter; denn, da beim Harmonisiren der Tonleiter unter die aufwärts steigende Septime

die Dominant-Septimenharmonie gehört, so würde die ursprünglich kleine Septime der Molltonleiter, welche für den Septimenaccord eine kleine Terz ergeben würde, nicht zu gebrauchen sein. — Es würden also den verschiedenen Tonarten folgende Dominant-Septimenaccorde angehören:

<i>C</i> dur	<i>G</i> dur	<i>D</i> dur	<i>A</i> dur	<i>E</i> dur
und <i>C</i> moll.	und <i>G</i> moll.	und <i>D</i> moll.	und <i>A</i> moll.	und <i>E</i> moll.

<i>H</i> dur	<i>Fis</i> dur	<i>F</i> dur	<i>B</i> dur	<i>Es</i> dur
und <i>H</i> moll.	und <i>Fis</i> moll.	und <i>F</i> moll.	und <i>B</i> moll.	und <i>Es</i> moll.

<i>As</i> dur	<i>Des</i> dur	<i>Ges</i> dur.

Da die Tonarten *As* moll, *Des* moll und *Ges* moll weniger gebräuchlich sind als die gleichbedeutenden *Gis* moll, *Cis* moll und *Fis* moll, so würden die drei letzten Septimenaccorde dem entsprechend verändert werden müssen:

<i>Gis</i> moll.	<i>Cis</i> moll.	<i>Fis</i> moll.

Da der Septimenaccord aus vier Tönen besteht, so ist beim Aussetzen desselben eine Verdoppelung nicht nothwendig, dagegen beobachte man folgende Regeln: Erstens handle man die Septime streng nach den in Cap. V gegebenen Vorschriften (entweder Präparation und Auflösung, oder regelmässiger Durchgang); zweitens lasse man bei der Auflösung des Septimenaccordes die Quinte zugleich mit der Septime abwärts, die Terz dagegen aufwärts schreiten, z. B.

1) 2)

In dem ersten Beispiele ist die Septime *f* regelrecht präparirt (d. h. in derselben Stimme aus dem vorhergehenden Accorde herübergebunden) und regelrecht aufgelöst (d. h. sie schreitet nach dem folgenden Accorde hin eine Stufe abwärts); die Terz *h* schreitet aufwärts nach *c*, und die Quinte *d* abwärts nach *c*, folglich ist in allen Stücken der Regel genügt. Ebenso im zweiten Beispiel, wo der Ton *f* als Durchgangssseptime auftritt (er kommt abwärts von *g*, und schreitet auch wieder abwärts nach *e*), Terz und Quinte aber wie vorhin ihre richtige Auflösung finden. Man nehme nicht etwa Anstoss daran, dass in Folge der vorgeschriebenen Auflösung des Septimenaccordes im ersten Beispiele der *A* moll-Accord mit doppelter Terz, im zweiten Beispiele aber der *C* dur-Accord gar ohne Quinte erscheint; die richtige Auflösung der Dissonanzen geht allem Uebrigen vor, und das erste Beispiel würde nicht gut, das zweite aber ganz fehlerhaft sein, wenn man folgendermaassen setzen wollte:

1) schlecht. 2)

denn im ersten Falle wird das Ohr durch das Abwärtsschreiten der Terz (*h* nach *a*) beleidigt, im zweiten aber ist sogar die Auflösung des dissonirenden Tones (*f*) selbst verabsäumt.

Folgendes Beispiel diene zur Veranschaulichung, wie Septimenaccorde in den verschiedenen Lagen in enger und weiter Harmonie ausgesetzt werden müssen; bemerkt sei noch, dass Terz und Quinte nur dann in die Bezifferung aufgenommen wer-

den, wenn sie besondere Vorzeichnungen erhalten sollen, und zwar gilt auch hier (wie überhaupt durchgehends im Generalbass) ein blosses Versetzungszeichen ohne Ziffer immer der Terz; für gewöhnlich aber genügt die Ziffer 7 unter dem Bass, um den Septimenaccord anzudeuten.

Enge Harmonie.

The musical score for 'Enge Harmonie' consists of three systems, each with a treble and bass staff. The treble staff contains complex chords and melodic lines. The bass staff contains a series of notes with figures 7, 7#, 7#, 6, and 7 written below them, indicating the harmonic structure.

Weite Harmonie.

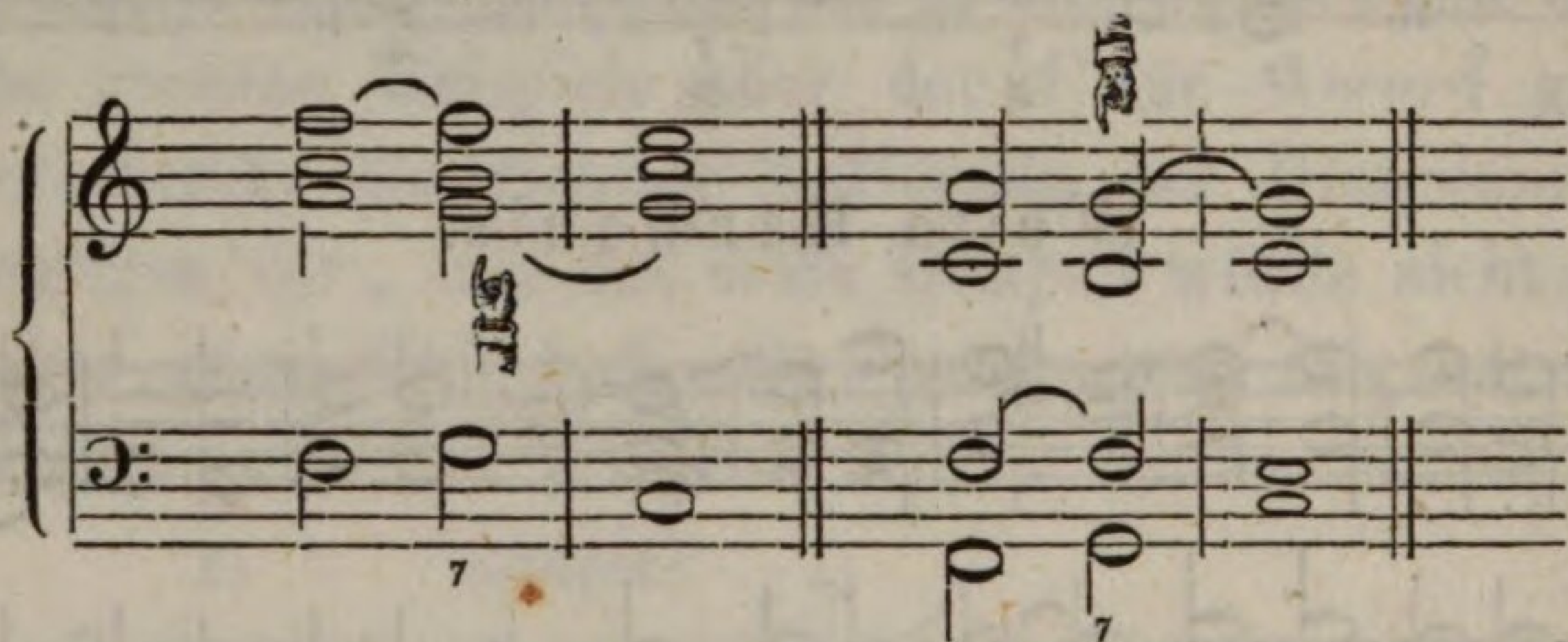
The musical score for 'Weite Harmonie' consists of two systems, each with a treble and bass staff. The treble staff contains chords and melodic lines. The bass staff contains a series of notes with figures 7, 7#, 7#, 6, and 7 written below them, indicating the harmonic structure.

Man halte in den Uebungsbeispielen (Anhang 5^a) daran fest, die Septime mit dem, sie präparirenden Tone durch einen Bogen zu verbinden; die Verbindungsstriche dagegen, welche in obigem Beispiel angebracht sind, um auf die Auflösung der Septimen und auf die Durchgangsseptime aufmerksam zu machen, können fortgelassen werden. — Häufig treten Fälle ein, wo der Septimenaccord nicht vollständig mit allen seinen Intervallen auftreten kann, wo vielmehr, um parallele Quintenfortschreitungen zu vermeiden, die Hinweglassung der Quinte nothwen-

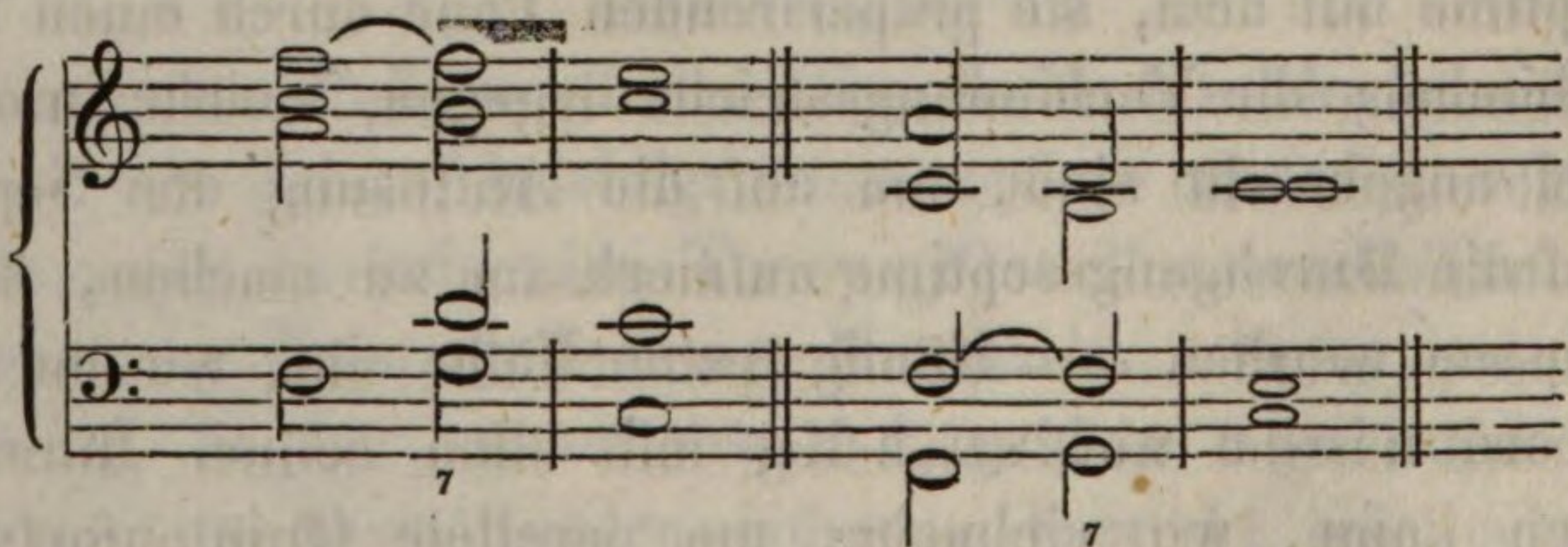
dig wird, statt welcher man dann den Grundton des Accordes in der Octave verdoppelt. Namentlich ist diese Verdoppelung des Grundtones vortheilhaft, wenn der Bass des betreffenden Septimenaccordes stufenweis aufwärts aus dem Bass eines Dreiklangles gekommen ist. Wie das folgende Beispiel zeigt, sind die parallelen Quinten nicht zu umgehen (wenn nämlich die einmal gewählte enge oder weite Harmonie aufrecht erhalten werden soll);



während, bei Hinweglassung der Quinte (im Septimenaccorde) und Hinzufügung der Octave des Grundtones, der Fehler leicht vermieden werden kann:



Allerdings würde man einen vollständigen Septimenaccord erzielen können, wenn man, mit Eintritt desselben, aus der engen in die weite Harmonie (oder umgekehrt) übergehen wollte, z. B.:



es würde dies aber im Allgemeinen um so weniger vortheilhaft

sein, als nach dem vollständigen Septimenaccorde der Schlussdreiklang unvollständig (ohne Quinte) auftritt, während, wie das vorhergehende Beispiel zeigt, die Octave des Grundtones im Septimenaccorde als Quinte für den folgenden Dreiklang liegen bleiben kann. Man halte sich also ganz streng an folgende Regel: Wenn der Bass eines Dreiklanges stufenweis aufwärts in den Bass eines Septimenaccordes schreitet, so wird in Letzterem die Quinte fortgelassen und statt ihrer die Octave des Grundtones in den Accord aufgenommen; und zwar müssen, nachdem in einer Stimme die Septime regelrecht präparirt worden ist, die beiden anderen Stimmen in Gegenbewegung zum Bass fortschreiten.

Enge Harmonie.

The musical score consists of two systems, each with four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score illustrates voice leading for close harmony, with the bass moving stepwise upwards and the other voices moving in counterpoint. Fingering numbers (6, 7, 7#) are shown under the bass staff notes. "NB." (Nota Bene) is written above the bass staff at three points: after the first measure, after the third measure, and after the fifth measure of the first system. The second system also has an "NB." above the bass staff after the third measure.

Weite Harmonie.

An den mit NB. bezeichneten Stellen kommt die zuletzt gegebene Regel zur Anwendung. Die betreffenden Uebungsbeispiele stehen im Anhang unter 5^b.

X.

Die erste Umkehrung des Septimenaccordes, bei welcher die Terz desselben in den Bass, der frühere Grundton in eine Oberstimme verlegt wird, ergiebt eine Zusammenstellung von Grundton, Terz, Quinte und Sexte, und zwar, vorausgesetzt dass die Umkehrung mit dem Dominantseptimenaccorde vorgenommen wird, von kleiner Terz, verminderter Quinte und kleiner Sexte; der Accord wird, dem entsprechend, der **Terz-Quint-Sextenaccord***) genannt, und im Generalbass durch die, unter den betreffenden Grundton gesetzten Ziffern $\frac{6}{5}$ angedeutet. Kehren wir die, im vorhergehenden Capitel aufgezeichneten Dominantseptimenaccorde sämtlicher Tonarten um, so erhalten wir folgende Quint-Sextenaccorde:

*) Oder auch schlechtweg Quint-Sextenaccord.

H dur *Fis dur* *F dur* *B dur* *Es dur*

H moll *Fis moll* *F moll* *B moll* *Es moll*

As dur *Des dur* *Ges dur.*

Gis moll *Cis moll* *Fis moll.*

Vergleichen wir im Quint-Sextenaccorde die Quinte mit der Sexte, so finden wir, dass die beiden Töne in dem Verhältniss einer Sekunde zu einander stehen; da nun die Sekunde ein dissonirendes Intervall ist, so muss sie auch nach den in Cap. V aufgestellten Regeln behandelt werden, nämlich ihr unterer Ton (die Quinte des Accordes) muss präparirt und aufgelöst, oder durchgehend angewandt werden.

1) 2)

Beispiel 1 zeigt eine präparirte Quinte, Beispiel 2 eine Durchgangsquinte. — Für die Auflösung der anderen Intervalle bedarf es keiner besonderen Regeln, da man nicht gut fehlen kann, wenn man sich an die natürlichste Stimmenführung (Bindung und stufenweisen Fortschritt) hält. Es sei deshalb, um die Lösung der, unter No. 6 im Anhang gestellten Aufgaben zu erleichtern, hier nur noch ein Beispiel aufgeführt, welches Quint-Sextenaccorde in den verschiedenen Lagen, und in enger und weiter Harmonie zur Anschauung bringt.

Enge Harmonie.

First system of musical notation for 'Enge Harmonie'. It consists of four staves. The top three staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation features dense, close-harmony chords, often with slurs. The bottom staff includes figured bass notation: 6 5, 6 5, 6, and 6 5.

Second system of musical notation for 'Enge Harmonie'. It consists of four staves. The top three staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation features dense, close-harmony chords, often with slurs. The bottom staff includes figured bass notation: 6 5, 6 4, and 7.

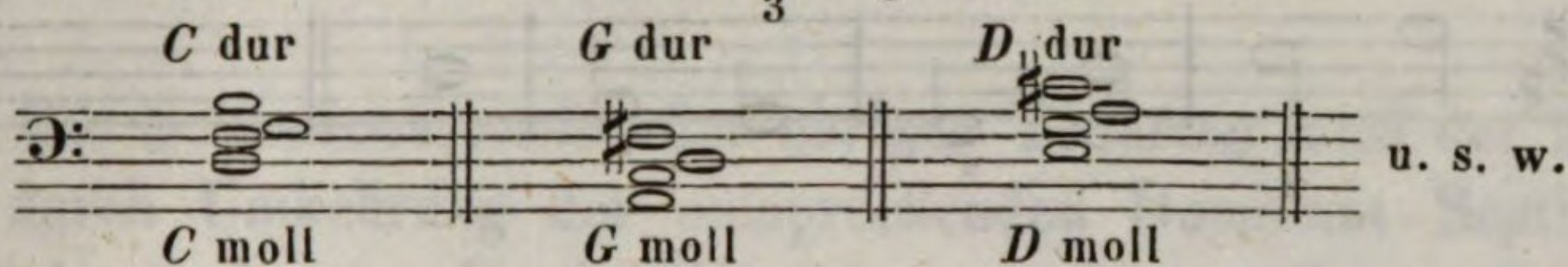
Weite Harmonie.

First system of musical notation for 'Weite Harmonie'. It consists of two staves. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation features wide, open-harmony chords. The bottom staff includes figured bass notation: 6 5, 6 5, 6, and 6 5.

Second system of musical notation for 'Weite Harmonie'. It consists of two staves. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation features wide, open-harmony chords. The bottom staff includes figured bass notation: 6 5, 6 4, and 7.

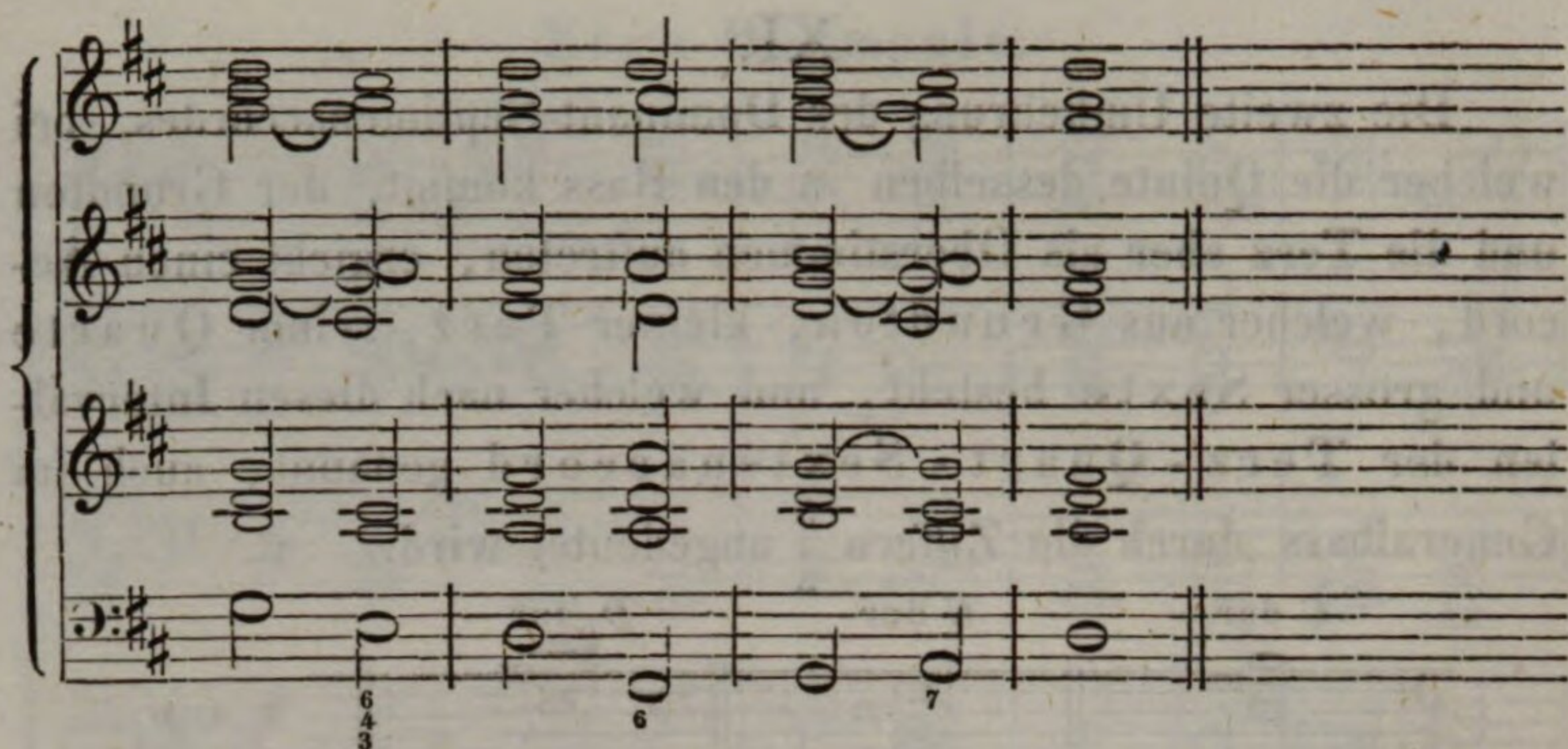
XI.

Die zweite Umkehrung des Dominant-Septimenaccordes, bei welcher die Quinte desselben in den Bass kommt, der Grundton und die Terz aber als Oberstimmen auftreten, ergibt einen Accord, welcher aus Grundton, kleiner Terz, reiner Quarte und grosser Sexte besteht, und welcher nach diesen Intervallen der Terz - Quart - Sextenaccord genannt, auch im Generalbass durch die Ziffern $\frac{6}{4} \frac{3}{3}$ angedeutet wird.

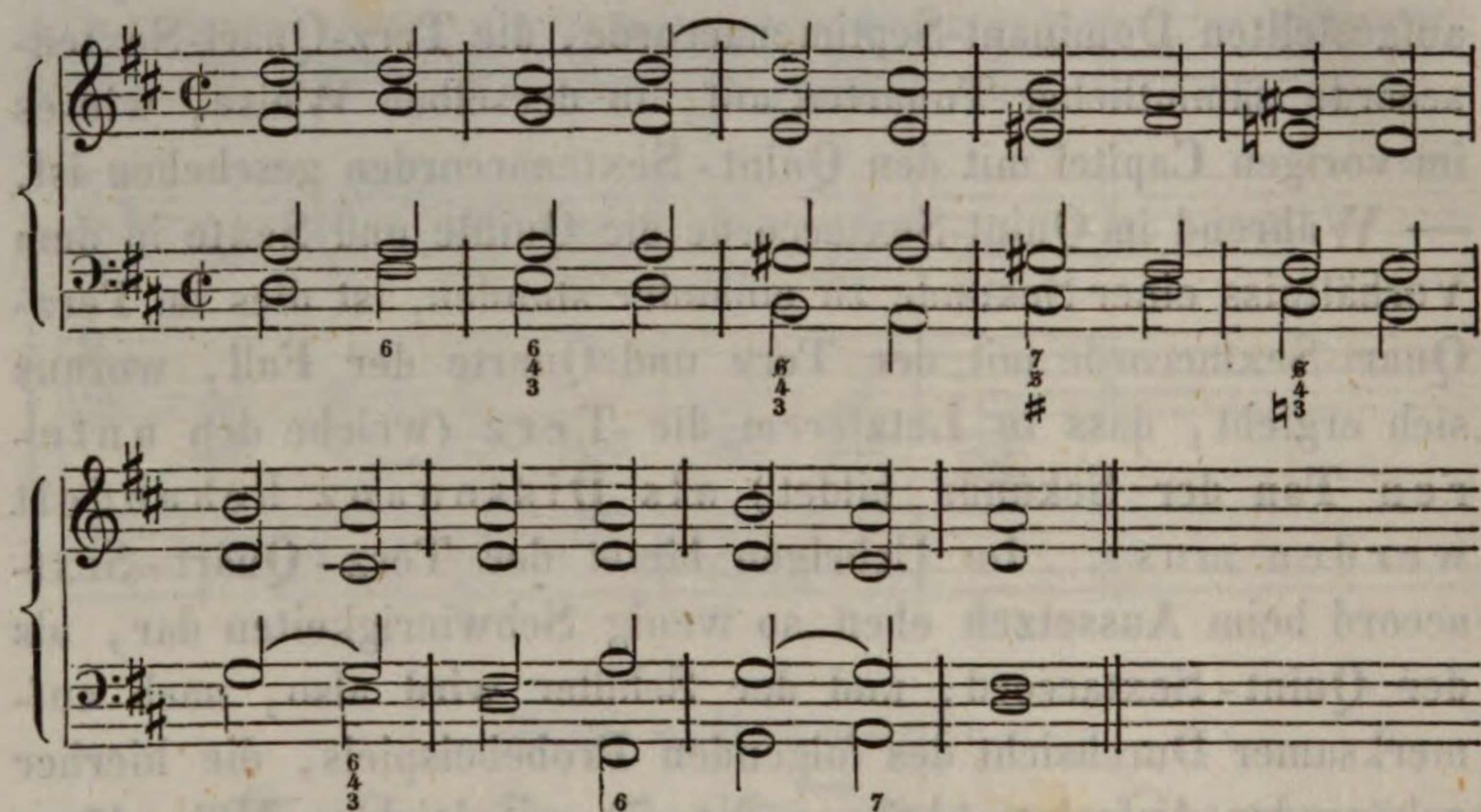


Der Schüler suche selbst, durch Umkehrung der in Cap. IX aufgestellten Dominant-Septimenaccorde, die Terz-Quart-Sextenaccorde sämtlicher Tonarten auf, in derselben Weise, wie es im vorigen Capitel mit den Quint-Sextenaccorden geschehen ist. — Während im Quint-Sextaccorde die Quinte und Sexte in dem Verhältniss einer Sekunde zu einander standen, ist dies im Terz-Quart-Sextaccorde mit der Terz und Quarte der Fall, woraus sich ergibt, dass in Letzterem die Terz (welche den unteren Ton der Sekunde bildet) als Dissonanz behandelt werden muss. Im Uebrigen bietet der Terz - Quart - Sextaccord beim Aussetzen eben so wenig Schwierigkeiten dar, als der Quint - Sextaccord, und der Schüler wird also, nach aufmerksamer Durchsicht des folgenden Probebeispiels, die hierher gehörenden Aufgaben (Anhang No. 7) mit leichter Mühe lösen können.

Enge Harmonie.



Weite Harmonie.



XII.

Bei der dritten und letzten Umkehrung des Dominant-Septimenaccordes wird die ursprüngliche Septime Grundton des neuen Accordes, während der Grundton, die Terz und Quinte des Septimenaccordes Oberstimmen werden. Hieraus ergibt sich nun eine Zusammenstellung von: Grundton, grosser Sekunde, übermässiger Quarte und grosser Sexte, der Accord heisst demnach Sekund - Quart - Sextenaccord und wird im Generalbass durch die entsprechenden Ziffern $\begin{pmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{pmatrix}$ angedeutet. Da sich dieser Accord namentlich durch die über

dem Bass liegende Sekunde vor allen übrigen auszeichnet, so pflegt man ihn häufig auch nur als „Sekundenaccord“ zu bezeichnen, und durch eine blasse 2 unter dem Bass anzudeuten.



Die Sekundenaccorde aller übrigen Tonarten wird der Schüler durch Umkehrung der entsprechenden Dominant-Septimenaccorde gewinnen. Da im Sekundenaccorde der Bass selbst den unteren Ton der Sekunde (folglich das dissonirende Element des Accordes) bildet, so versteht es sich von selbst, dass er auch den Kunstbedingungen, unter welchen die Dissonanz gebraucht werden darf, gerecht werden muss. Man hat desshalb beim Aussetzen des Accordes nur auf eine correkte und wohlklingende Stimmenführung Rücksicht zu nehmen, und diese ist, wie man aus den praktischen Beispielen ersehen wird, durchaus nicht schwer herbeizuführen. Am leichtesten setzt sich der Accord aus, wenn der dissonirende Bass durchgehend auftritt, weil dann in den Oberstimmen stets Bindungen stattfinden können:



Erscheint dagegen der Bass als präparirte Dissonanz, so halte man, wenn eine Bindung nicht möglich ist, im Allgemeinen daran fest, die Oberstimmen nach dem Sekundenaccorde hin abwärts zu führen, da beim entgegengesetzten Verfahren sehr leicht verbotene, oder doch hart und widerlich klingende Fortschreitungen eintreten können. Zum Beweise dafür mögen hier einige Beispiele Platz finden:

1) falsch richtig 2) schlecht besser

2 6 2 6 $\begin{smallmatrix} 6 \\ \#4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ 6 $\begin{smallmatrix} 6 \\ \#4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ 6

Während hier im ersten Beispiel durch die Stimmenführung nach aufwärts eine verbotene parallele Quintenfortschreitung stattfindet, welche, wie die Verbesserung zeigt, durch abwärts geführte Stimmen leicht vermieden werden kann, entsteht im zweiten Beispiel ein übermässiger Sekundenfortschritt, welcher in den meisten Fällen sehr unschön klingt, und desshalb (wie dies schon bei den Dreiklängen bemerkt worden ist) so viel wie möglich umgangen werden muss. — Folgendes Beispiel diene als Muster für die Aufgaben im Anhang No. 8.

Enge Harmonie.

6 6 4 $\begin{smallmatrix} 6 \\ \#4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ 6 $\begin{smallmatrix} 6 \\ \#4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ 2 $\begin{smallmatrix} 6 \\ \#4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ 6 2

6 $\begin{smallmatrix} 6 \\ \#4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ 6 6 4 $\begin{smallmatrix} 6 \\ \#4 \\ 2 \end{smallmatrix}$

Weite Harmonie.

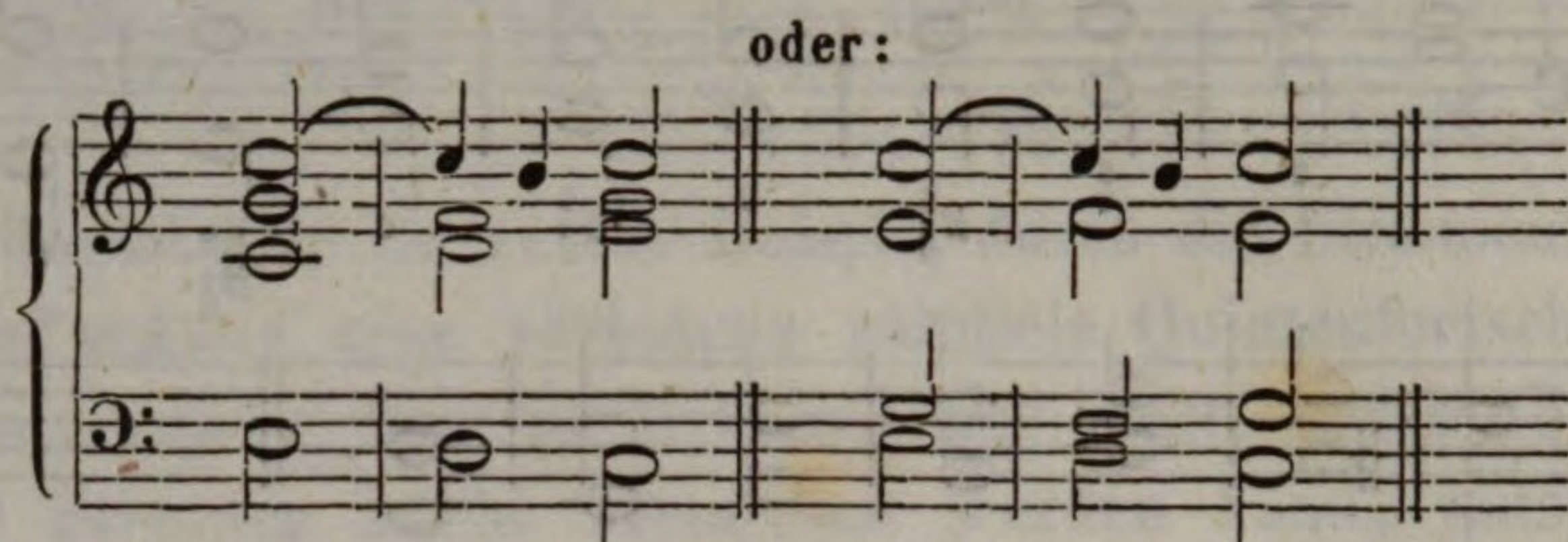
The musical score for 'Weite Harmonie' is written for piano in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system contains 10 measures, and the second system contains 5 measures. The notes are mostly half notes and whole notes. Fingerings are indicated by numbers 2, 4, 6, and 7 below the notes in the bass staff of the first system.

XIII.

Hiermit wäre nun die Reihe der Stammaccorde und ihrer Umkehrungen geschlossen; es bleibt uns noch die grosse Zahl der sogenannten „Vorhaltsharmonien“ übrig, welche, wie gleich gezeigt werden wird, ihr Entstehen jenen Hauptaccorden verdanken. Wenn nämlich in einem, auf gutem Takttheile erscheinenden Accorde ein Intervall in der Weise verzögert wird, dass statt desselben der zunächst höher gelegene Ton, durch Bindung aus dem vorhergehenden Accorde eingeführt, auftritt, so nennt man diesen Ton einen Vorhalt, die ganze Harmonie aber Vorhaltsharmonie; auf dem nächstfolgenden Takttheile löst sich dann der Vorhalt eine Stufe abwärts in das eigentliche Intervall des Accordes auf. Wohl zu bemerken ist hierbei jedoch, dass niemals das Intervall, welches durch den Vorhalt verzögert wird, noch selbst in einer andern Stimme auftreten darf; es würde demnach z. B. fehlerhaft sein, wenn man folgendermaassen setzen wollte:

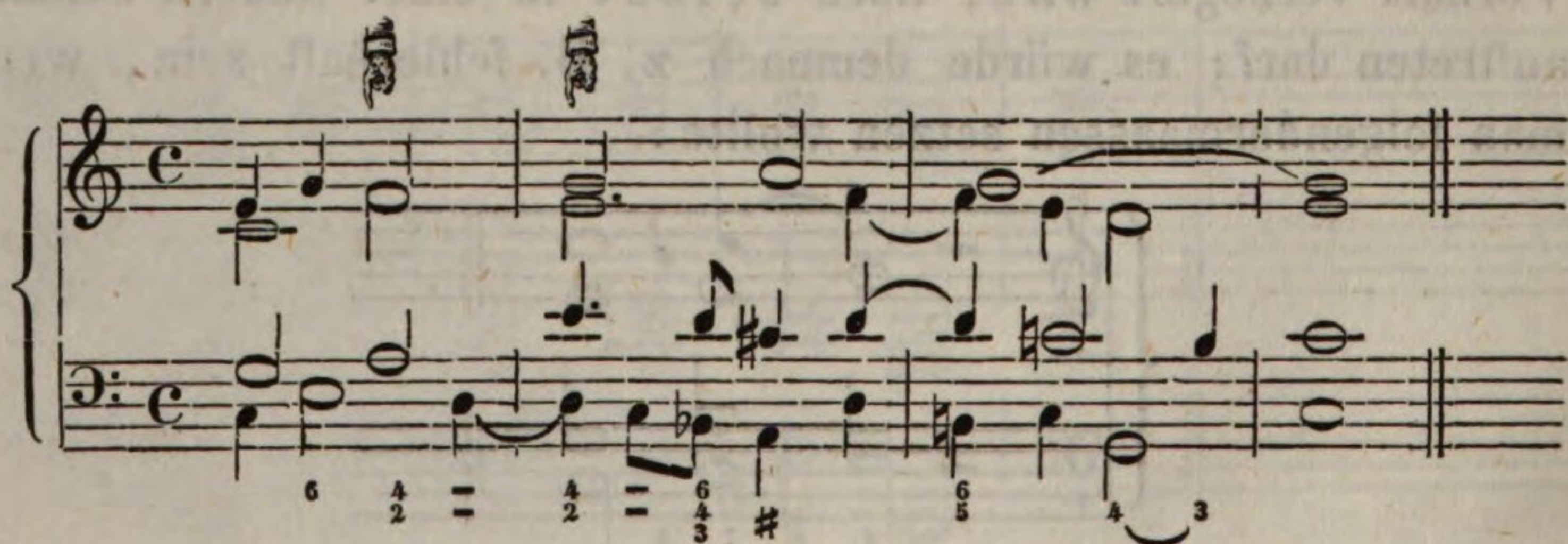
This musical example shows a piano accompaniment with two staves. In the first measure, the treble staff has a B-flat major triad (F4, A4, C5) and the bass staff has a B-flat major triad (B2, D3, F3). In the second measure, the C5 note in the treble staff is tied from the first measure, while the other notes move down, illustrating an incorrect suspension.

In dem Sextenaccorde auf *d* ist die Septime *c* der Sexte *h* vorgehalten, während die Sexte *h* selbst noch ausserdem im Tenor liegt; um diesen Fehler zu vermeiden, würde man etwa folgende Stimmenführung wählen müssen:



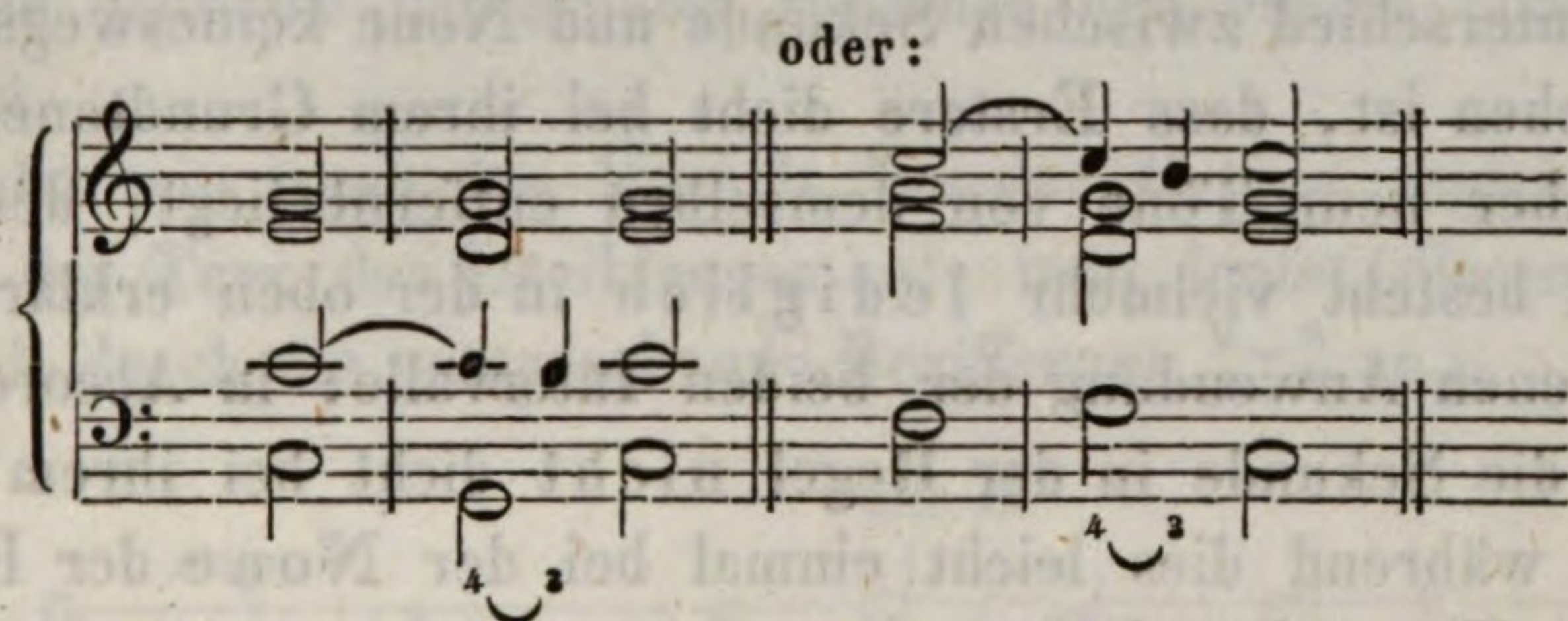
Um alle Vorhaltsharmonieen genau kennen zu lernen, wird es nothwendig sein, die sieben vorher erklärten Accorde einzeln noch einmal vorzunehmen und jedes ihrer Intervalle mit einem Vorhalte zu versehen.

Wenn man beim Grundtone des Dreiklangles einen Vorhalt anbringen will, so ist man, wie aus dem Vorhergehenden erhellt, genöthigt, die Verdoppelung des Grundtones in den Oberstimmen zu vermeiden, und dafür die Terz oder Quinte zu verdoppeln. Da dies die Anwendung des Vorhaltes sehr erschwert, so ist er bei einfachen Accordverbindungen auch weniger üblich, und es muss demnach dem Studium der contrapunktischen Schreibart vorbehalten bleiben, die zweckmässige Verwendung dieses Vorhaltes kennen zu lernen. Es finde indess hier ein kleines Beispiel seinen Platz, welches genügen wird, um sich vorkommenden Falles wenigstens Rechenschaft von dieser Vorhaltsharmonie ablegen zu können:



Wie man aus vorstehendem Beispiele ersieht, erfolgt die Bezifferung einfach nach den vorhandenen Intervallen Quarte und Sekunde, während bei der Auflösung des Vorhaltsbasses das Liegenbleiben der Oberstimmen durch die, neben die Ziffern gesetzten Querstriche angedeutet wird.

Wenn bei der Terz des Dreiklangles ein Vorhalt angebracht werden soll, so deutet man dies durch eine unter den Bass gesetzte 4 an; da unmittelbar nachher die Auflösung in die Terz erfolgen muss, so steht auch gleich hinter der 4 eine 3.



Schwierigkeiten im Aussetzen bieten, wie man leicht ersieht, diese Vorhaltsharmonieen durchaus nicht dar, da man nur an Stelle des eigentlichen Intervalls den betreffenden Vorhalt aus dem vorigen Accorde herüberzubinden und ihn dann in das Hauptintervall aufzulösen hat.

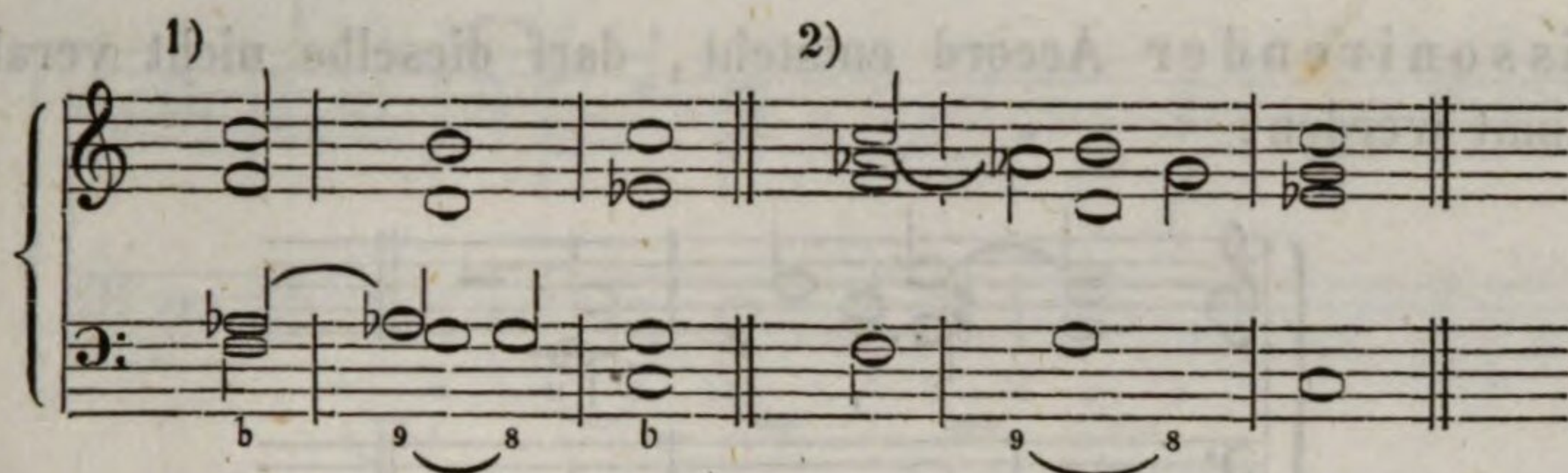
Von der grössten Wichtigkeit ist der jetzt folgende Vorhalt, durch welchen wir ein ganz neues Intervall kennen lernen werden. Während es nämlich, wie schon oben erwähnt, verboten ist, da einen Vorhalt anzubringen, wo das Hauptintervall selbst noch in einer anderen Stimme vertreten ist, hat man dieses Verbot zu Gunsten des Grundtones aufgehoben, und gestattet, bei dessen Octave einen Vorhalt anzuwenden. Vergleicht man diesen Vorhalt mit dem Grundtone, so findet man, dass beide Töne scheinbar eine Sekunde bilden (z. B. der Grundton heisst *C*, so heisst der Vorhalt bei dessen Octave *d*); es besteht indessen zwischen der Sekunde und dem fraglichen Vorhalt ein sehr wesentlicher Unterschied. Wie schon bei den Intervallen (Cap. V) erklärt worden ist, liegt das dissonirende Element bei der Sekunde in der unteren Stimme, diese muss also präparirt und aufgelöst werden; umgekehrt bei

dem, durch den Vorhalt bei der Octave entstehenden Intervall; hier liegt die Dissonanz ja eben im Vorhalt (also in der Oberstimme), und dieser muss dem entsprechend präparirt und eine Stufe abwärts (in die Octave seines Grundtones) aufgelöst werden. Um diesen wesentlichen Unterschied gleich durch die Bezeichnung anzudeuten, bezeichnet man denn den Vorhalt auch nicht als Sekunde, sondern als None; der Vorhalt mit seiner Auflösung wird also beziffert: 9_8. — Um jedem Irrthume vorzubeugen, sei noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass der Unterschied zwischen Sekunde und None keineswegs darin zu suchen ist, dass Erstere dicht bei ihrem Grundtone, Letztere aber neun Töne von demselben entfernt liegt; der Unterschied besteht vielmehr lediglich in der oben erklärten verschiedenen Anwendung der beiden Intervalle; in Accorden liegt sogar die Sekunde in der Regel nicht dicht bei ihrem Grundtone, während dies leicht einmal bei der None der Fall sein kann. Folgendes Beispiel mag das Gesagte zur Anschauung bringen:

The image contains two musical examples, labeled 1) and 2), each consisting of a two-staff system (treble and bass clef).
 Example 1) shows a second interval (f-g) in the upper staff. The lower staff shows the preparation and resolution of this interval, with the bass note moving down an octave. The interval is labeled with a '6' and a '2' below the bass staff.
 Example 2) shows a ninth interval (g-f) in the upper staff. The lower staff shows the preparation and resolution of this interval, with the bass note moving down an octave. The interval is labeled with a '6' and a '9' below the bass staff, with an '8' indicating the resolution.

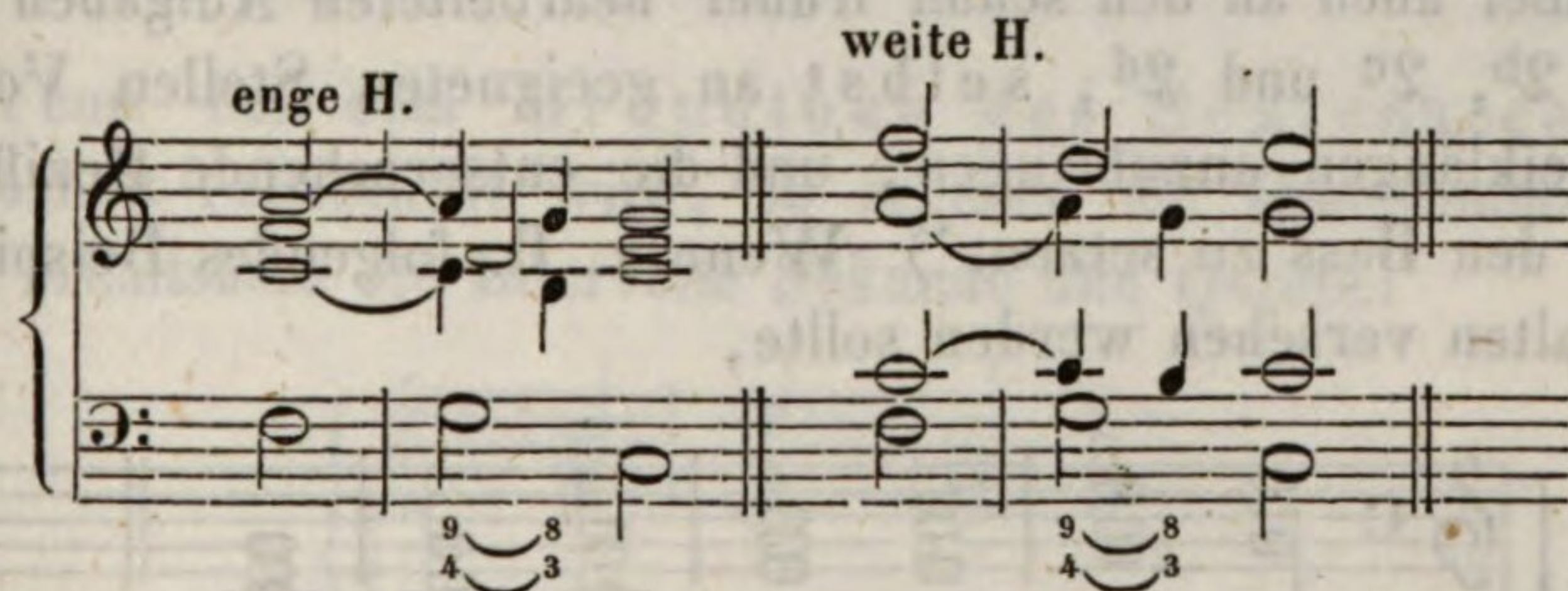
Im ersten Beispiele kennzeichnet sich das Intervall *f-g* dadurch, dass es in der unteren Stimme präparirt und aufgelöst ist, als Sekunde, trotz der grösseren Entfernung, die zwischen beiden Tönen liegt: im zweiten Beispiele dagegen bildet, aus dem umgekehrten Grunde, *g* zu *f* eine None, trotzdem hier die beiden Töne dicht beisammen liegen. Das Letztere möge man übrigens so viel wie möglich vermeiden, da, namentlich wenn die kleine None*) zur Anwendung kommt, leicht Härten dadurch herbeigeführt werden können.

*) In Bezug auf ihre Grösse erhält die None dieselben Bezeichnungen wie die Sekunde.



So klingt hier im ersten Beispiele die *None as* zu *g* wegen der engen Lage hart, während im zweiten Beispiele diese Härte durch die grössere Entfernung zwischen den beiden Tönen gehoben ist.

Häufig tritt auch der Vorhalt bei der Octave zugleich mit dem bei der Terz des Dreiklangles auf; man deutet diesen Doppelvorhalt durch die entsprechende Bezifferung $\frac{9}{4}-\frac{8}{3}$ an:



Von geringerer Bedeutung ist der Vorhalt bei der Quinte des Dreiklangles, da durch denselben in der Regel ein consonirender Sextenaccord entsteht, der sich von dem gewöhnlichen Sextenaccorde nur dadurch unterscheidet, dass statt der Terzen- oder Sextenverdoppelung die Octave des Grundtones eintritt:



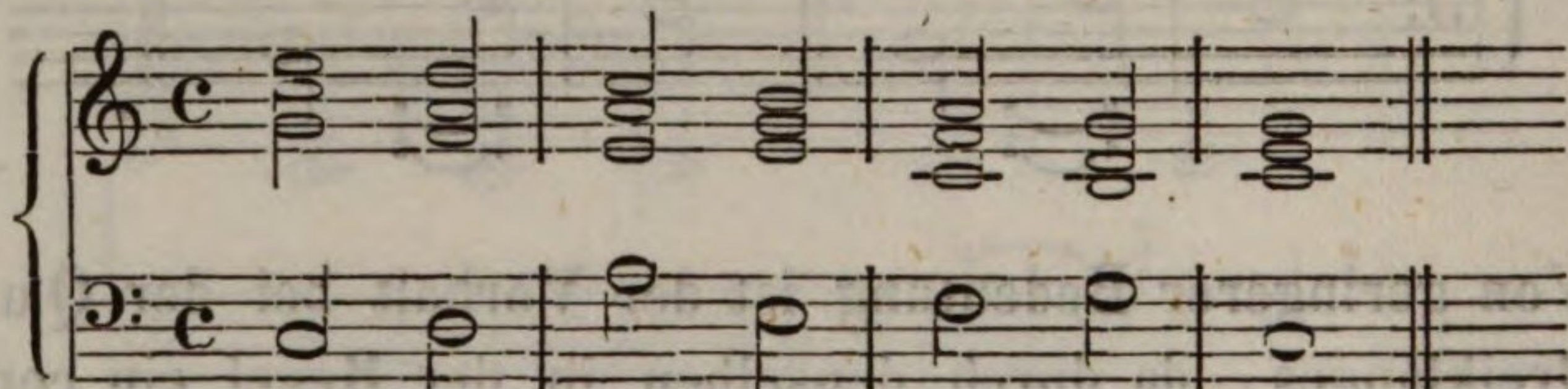
In diesem Falle würde also eine Präparation des Vorhaltes nicht einmal nöthig sein; wo indess durch den Sextenvorhalt ein

dissonirender Accord entsteht, darf dieselbe nicht verabsäumt werden:



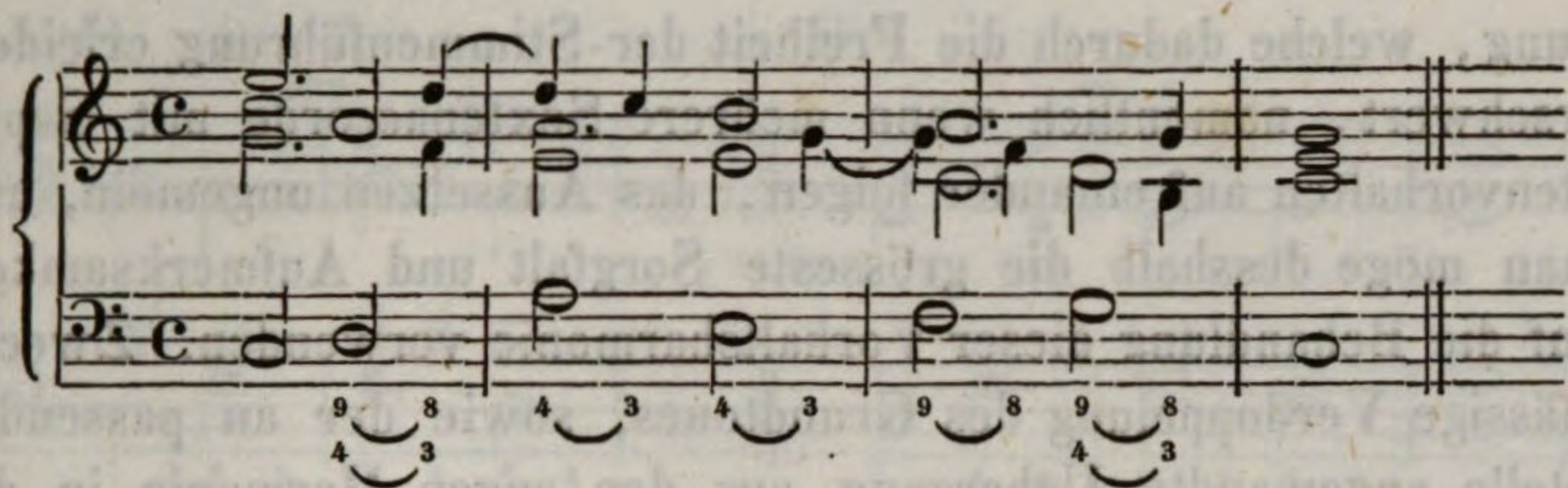
Hier wird die Vorhaltsharmonie durch die verminderte Quarte *gis - c* zu einer dissonirenden, der Vorhaltston *c* muss also, wie jede andere Dissonanz regelrecht präparirt werden. —

Zur Uebung im Aussetzen der Dreiklangsvorhalte sind im Anhang unter No. 9 einige Beispiele beigelegt; der Schüler übe sich aber auch an den schon früher bearbeiteten Aufgaben, Anhang 2^b, 2^c und 2^d, selbst an geeigneten Stellen Vorhalte in Dreiklängen anzubringen, und die entsprechende Bezifferung unter den Bass zu setzen. *) Wenn z. B. folgendes Beispiel mit Vorhalten versehen werden sollte,



so würde man bei Vergleichung des zweiten Accordes mit dem ersten finden, dass im Sopran ein Vorhalt vor *d* (Nonenvorhalt) und im Tenor ein Vorhalt vor *f* (Quartenvorhalt) anzubringen wäre; in gleicher Weise würde sich für den dritten Accord ein Vorhalt bei der Terz (*d* vor *c*), und ein Vorhalt bei der Quinte (*f* vor *e*) ergeben (aus dem vorher angegebenen Grunde, würde man von diesen beiden Vorhalten den ersteren wählen). Fährt man in dieser Weise fort, so würde sich vorstehendes Beispiel etwa folgendermaassen gestalten:

*) Diese Uebung muss später überhaupt bei jedem einzelnen Accorde vorgenommen werden, nachdem erst die, besonders für die Vorhaltsharmonien bestimmten Beispiele ausgesetzt worden sind.



Dass Vorhalte nicht immer und überall mit Vortheil anzuwenden sind, versteht sich von selbst; es muss desshalb dem eigenen Geschmack und dem Urtheil des Lehrers überlassen bleiben, eine gute Auswahl unter den sich darbietenden Vorhalten zu treffen.

XIV.

Wenn bei dem Grundtone des Sextenaccordes ein Vorhalt angebracht wird, so ergeben die Oberstimmen zu dem Vorhaltsbass die Intervalle Sekunde und Quinte:



Welches der beiden Intervalle zu verdoppeln ist, wird, ganz wie wir es früher beim Sextenaccorde gesehen haben, auf die Lage des vorhergehenden Accordes ankommen.

Soll der Vorhalt vor der Terz des Accordes stehen, so ergibt dies eine Zusammenstellung von Grundton, doppelter Sexte, und vorgehaltener Quarte mit nachfolgender Auflösung in die Terz; dieser Vorhalt ist von geringer Wirkung und desshalb auch wenig in Gebrauch.

Desto wichtiger dagegen ist der Septimen vorhalt bei der Sexte des Accordes. Bei Anwendung desselben muss entweder die Terz oder der Grundton verdoppelt werden, da eine Verdoppelung der Sexte, wenn in einer anderen Stimme die Septime vorgehalten wird, nicht stattfinden darf. Die Beschrän-

kung, welche dadurch die Freiheit der Stimmenführung erleidet, erschwert, namentlich wenn mehrere Sextenaccorde mit Septimenvorhalten auf einander folgen, das Aussetzen ungemein, und man möge desshalb die grösste Sorgfalt und Aufmerksamkeit auf die Behandlung dieser Vorhaltsharmonie verwenden. Zweckmässige Verdoppelung des Grundtones, sowie der an passender Stelle angewandte Uebergang aus der engen Harmonie in die weite (und umgekehrt), werden auch hier die Mittel sein, um Fehler zu vermeiden, und springende unruhige Stimmenführung möglichst zu umgehen. Auch ist nicht jede Lage des Accordes gleich gut geeignet, den Septimenvorhalt anzubringen; man bearbeite desshalb jedes der hierher gehörigen Beispiele (Anhang 10^a) zweimal; einmal fange man in enger und einmal in weiter Harmonie an, suche aber für die Septimenvorhalte diejenigen Lagen herbeizuführen, welche eine möglichst ungezwungene und natürliche Stimmenführung zulassen. Im Allgemeinen möchte, namentlich bei mehreren auf einanderfolgenden Septimenvorhalten, der Vorhalt im Sopran am zweckmässigsten angebracht sein; man nehme dies indess nicht als eine Regel, sondern eben nur als Andeutung, welcher man zwar in sehr vielen Fällen, durchaus aber nicht stets folgen kann. Ein praktisches Beispiel wird am besten darthun, wie man, in allen vorkommenden Fällen, die Stimmen zweckmässig zu führen haben würde.

The image displays four musical examples, numbered 1) through 4), illustrating voice leading for chords with seventh and sixth intervals. Each example is written on a grand staff (treble and bass clef).
 Example 1) shows a sequence of chords with intervals 7 and 6. The first chord is a triad with a seventh, and the second is a triad with a sixth. The voice leading is shown with slurs and ties.
 Example 2) shows a similar sequence of chords with intervals 7 and 6. The voice leading is shown with slurs and ties.
 Example 3) shows a sequence of chords with intervals 7 and 6. The voice leading is shown with slurs and ties.
 Example 4) shows a sequence of chords with intervals 7 and 6. The voice leading is shown with slurs and ties.

5) 6)

Man lernt aus vorstehenden Beispielen ein neues wichtiges Hilfsmittel für das Aussetzen derartiger Vorhaltsharmonieen kennen. Während es nämlich, wie schon mehrfach bemerkt, verboten ist, zu gleicher Zeit mit dem Septimenvorhalte auch die Sexte im Accorde anzubringen, darf man bei der Auflösung des Septimenvorhaltes in die Sexte, auch eine andere Stimme in die Sexte mit fortschreiten lassen. Bei Benutzung dieses Hilfsmittels ist es dann nicht mehr schwer, sich aus einer ganz ungünstigen Lage in die vortheilhafteste plötzlich hineinzusetzen. Den klaren Beweis hierfür liefern namentlich die Beispiele No. 1, 2 und 6; das Aussetzen aller drei Beispiele würde, ohne Benutzung jenes Hilfsmittels, kaum möglich gewesen sein; man würde das erste Beispiel etwa folgendermaassen aussetzen müssen:

Vergleicht man hier die beiden Oberstimmen mit einander, so findet man im zweiten Accorde die reine Quarte *e-a* mit der Auflösung in die reine Quinte *d-a*, ferner im dritten Accorde die reine Quarte *d-g* mit der Auflösung in die reine Quinte *c-g*; eine solche Aufeinanderfolge von Quarten und Quinten ist ebenso verboten wie parallele Quinten; ausserdem ist vom zweiten zum dritten Accorde die gerade Bewegung, in welcher Tenor und Bass in den Einklang gehen, durchaus nicht zu billigen. Beide Uebelstände sind dadurch gehoben, dass man gleich bei der Auflösung des ersten Septimenvorhaltes den Sopran aufwärts

in die Sexte *d* springen lässt; die nächsten Vorhalte können dann, wie man aus den vorstehenden Beispielen ersieht, im Sopran angebracht werden, und die Stimmenführung wird glatt und fehlerfrei. In ähnlicher Weise wird man bei schwierigen Fällen in den betreffenden Aufgaben zu verfahren haben.

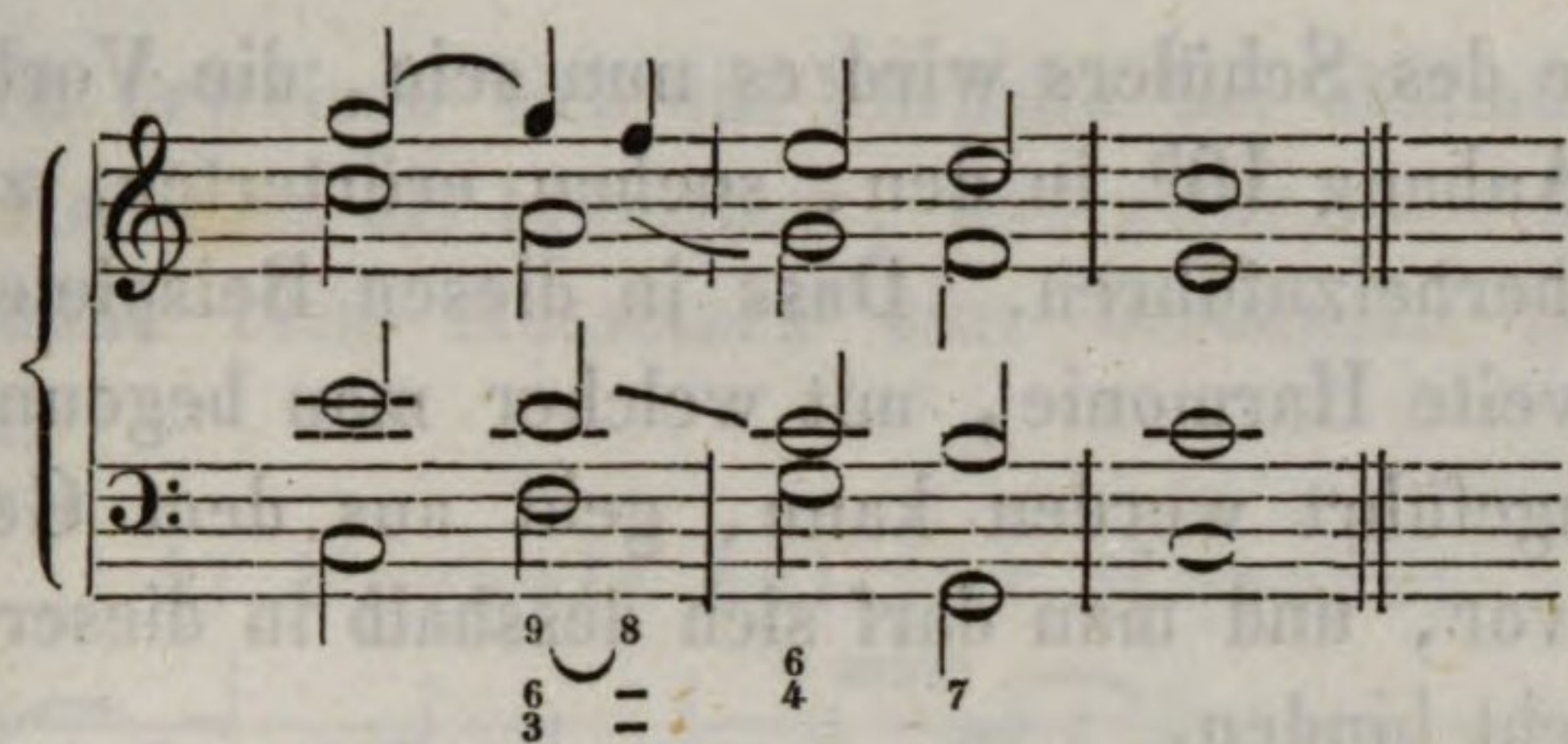
Häufig wird auch im Sextenaccorde ein **N o n e n**vorhalt angewendet:

oder :

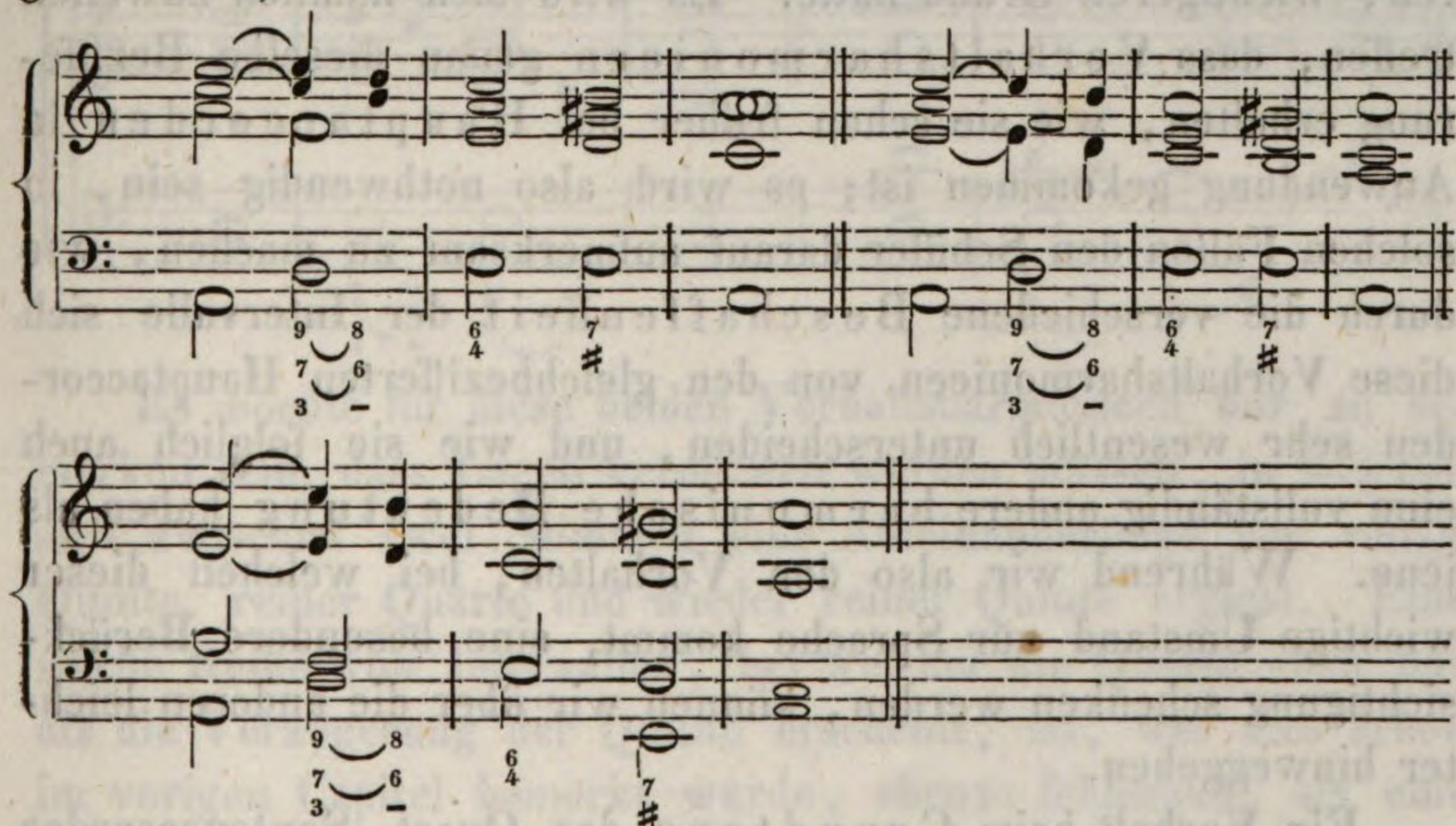
Man suche diesen Vorhalt bei enger Harmonie stets im Sopran oder im Tenor anzubringen, wie es in vorstehenden Beispielen geschehen ist; im Alt erweist er sich fast in allen Fällen als unpraktisch und weniger wohlklingend:

Anders ist es dagegen in weiter Harmonie, wo der Vorhalt gerade im Alt am zweckmässigsten ist:

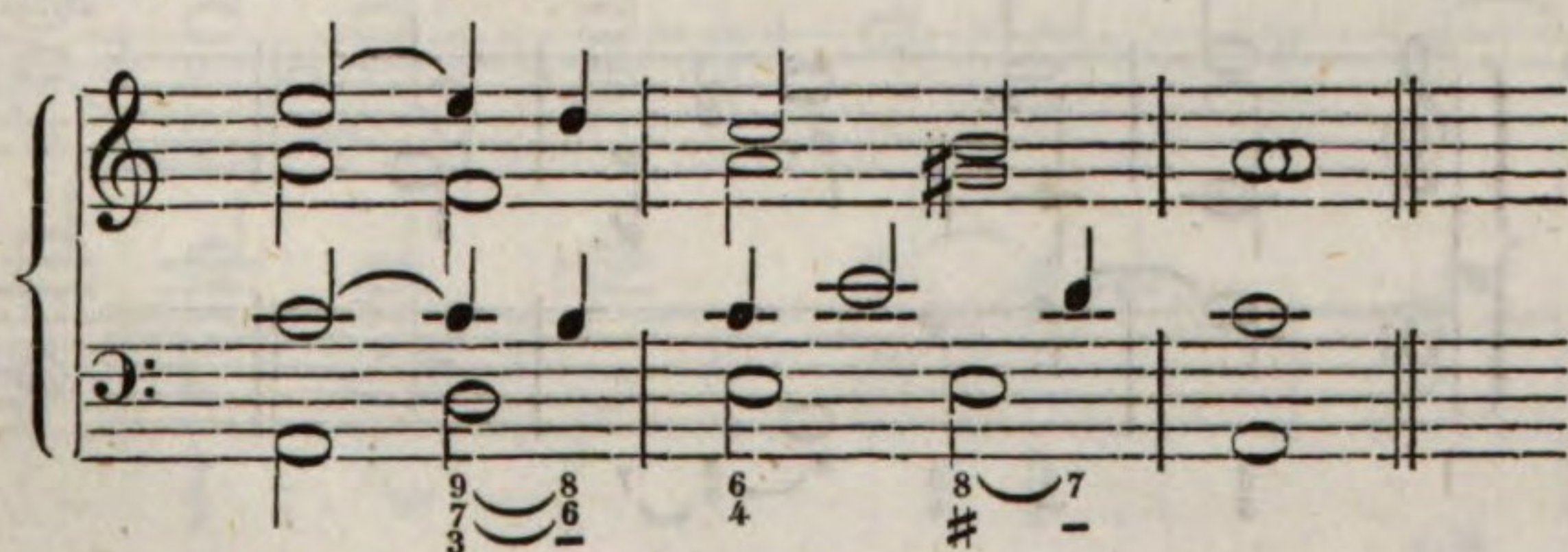
Legt man ihn hier in die Oberstimme, so kommt man, wenigstens bei einer Harmonieenfolge wie die vorstehende, leicht in die Gefahr, die beiden anderen Stimmen in parallelen Quinten fortschreiten zu lassen:



Liegt indess, bei einer andern Harmonieenfolge, diese Gefahr nicht vor, so steht natürlich der Anwendung des Vorhaltes im Sopran nichts im Wege. — Aehnlich verhält es sich, wenn der Nonenvorhalt in Verbindung mit dem Septimenvorhalte vorkommt; man behandle den Ersteren ganz nach den eben gegebenen Regeln, und füge Letzteren in derjenigen Stimme hinzu, welche eben den Vorhaltston im vorhergehenden Accorde gehabt hat, z. B.:



Sollte indess hier in weiter Harmonie die Lage zu tief werden, und es zweckmässig scheinen, eine höhere zu wählen, so würde man, um parallele Quinten zu vermeiden, etwa folgendermaassen setzen müssen:

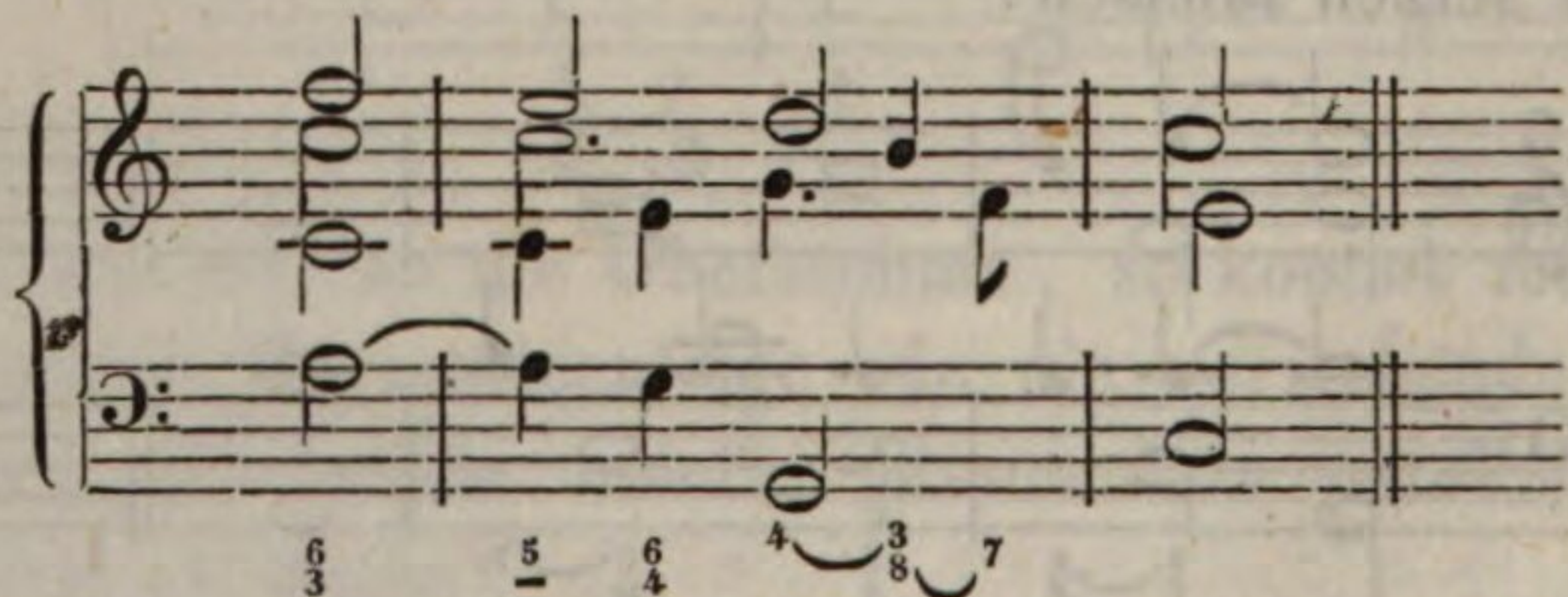


Aufgabe des Schülers wird es nun sein, die Vorhalte in den Beispielen Anhang 10^b in den, soeben erörterten, zweckmässigen Lagen herbeizuführen. Dass in diesen Beispielen nicht die enge oder weite Harmonie, mit welcher man begonnen, consequent durchgeführt werden kann, geht aus dem Gesagten zur Genüge hervor, und man darf sich desshalb in dieser Beziehung durchaus nicht binden.

XV.

Die Vorhalte zum Quart - Sexten - Accorde sowohl, wie zu allen übrigen noch folgenden Harmonieen bieten so wenig Schwierigkeiten beim Aussetzen dar, dass es kaum nöthig sein würde, dieselben einzeln aufzuführen, wenn dies nicht noch einen anderen, wichtigeren Grund hätte. Es wird sich nämlich zuweilen treffen, dass Vorhaltsharmonieen genau dieselbe Bezifferung erhalten, wie sie schon früher bei Hauptaccorden in Anwendung gekommen ist; es wird also nothwendig sein, in solchen Fällen den Schüler darauf aufmerksam zu machen, wie durch die verschiedene Beschaffenheit der Intervalle sich diese Vorhaltsharmonieen von den gleichbezifferten Hauptaccorden sehr wesentlich unterscheiden, und wie sie folglich auch eine vollständig andere harmonische Bedeutung haben als jene. Während wir also den Vorhalten, bei welchen dieser wichtige Umstand zur Sprache kommt, eine besondere Berücksichtigung schenken werden, können wir über die anderen leichter hinweggehen.

Ein Vorhalt beim Grundtone des Quart - Sextenaccordes wäre vollständig nutzlos, da durch denselben nur ein consonirender Dreiklang (mit doppelter Terz oder Quinte) entstehen würde:



Dagegen erweisen sich die Vorhalte bei sämtlichen Intervallen des Accordes als brauchbar, und zwar, wie schon vorher bemerkt, ohne beim Aussetzen eine besondere Schwierigkeit darzubieten.

1) Vorhalt bei der Quarte:

eng weit

Figured bass for 'eng': 8 6 5 4 8 7 4

Figured bass for 'weit': 6 8 6 5 4 3

2) Vorhalt bei der Sexte:

eng weit

Figured bass for 'eng': 8 7 6 4 8 7 6 4

Figured bass for 'weit': 8 7 6 4 8 7 6 4

Es möchte für diese beiden Vorhaltsharmonieen nur zu bemerken sein, dass Lagen vermieden werden müssen, in welchen sich zwischen zwei Stimmen eine Aufeinanderfolge von reiner Quinte, reiner Quarte und wieder reiner Quinte ergibt. Eine solche Reihe von Intervallen, bei welcher die Quarte eben nur als die Verzögerung der Quinte erscheint, ist, wie dies schon im vorigen Capitel bemerkt wurde, ebenso fehlerhaft, als eine parallele Quintenfortschreitung, und man wird desshalb die Lagen, in welchen sich dieser Uebelstand herausstellt, sorgfältig umgehen müssen.

falsch falsch richtig

Figured bass for 'falsch': 8 6 5 4 3

Figured bass for 'falsch': 8 6 5 4

Figured bass for 'richtig': 5 * 8 6 5 4

Ohne alle Schwierigkeit anzuwenden ist

3) der Vorhalt bei der Octave des Grundtones:

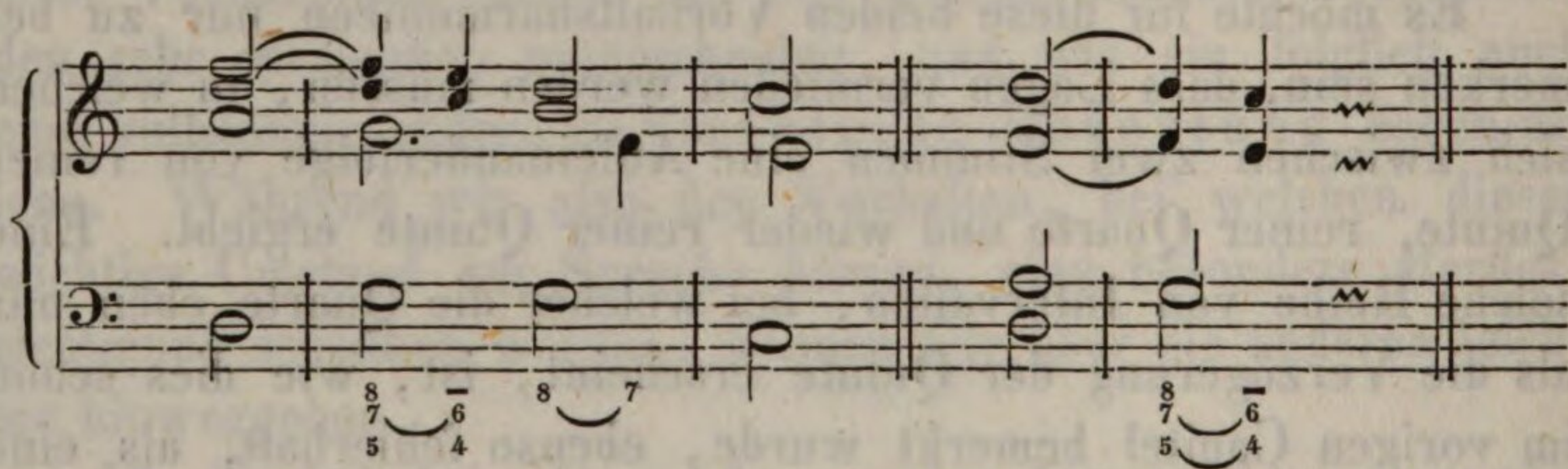
eng.

weit.

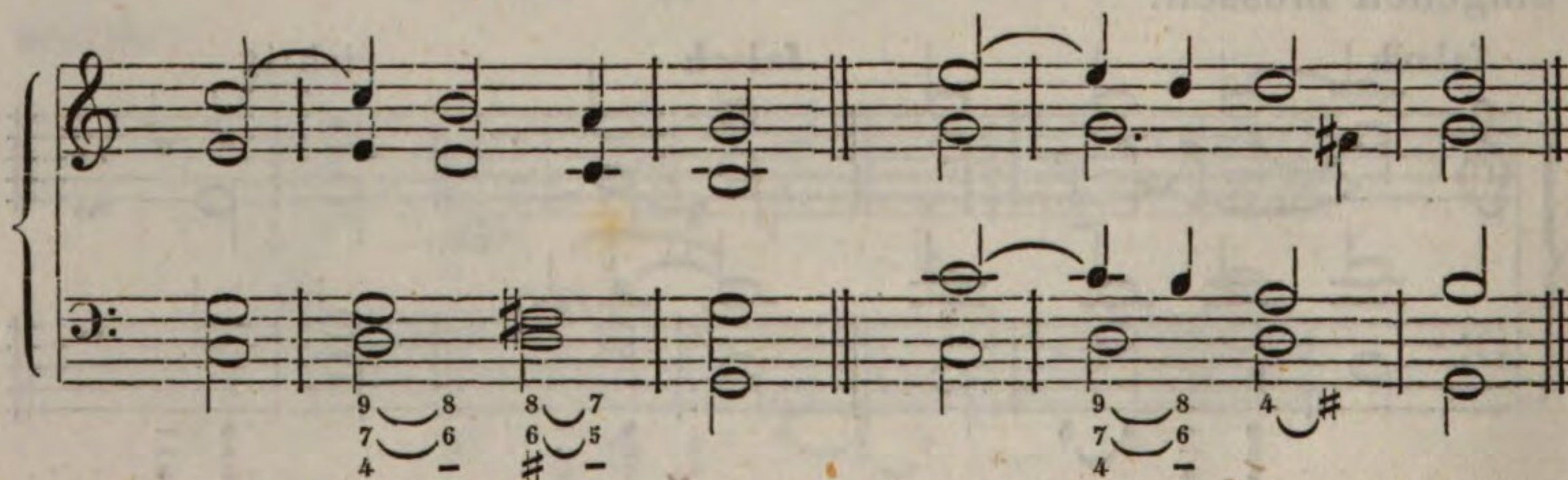


Wenn im Quart-Sextenaccorde mehrere Vorhalte zugleich auftreten, so wird man sich ebenso zu verhalten haben, wie bei den einzelnen Vorhalten; vor allen Dingen müssen wieder die Lagen vermieden werden, in welchen eine parallele Quintenfortschreitung, oder jene oben erwähnte fehlerhafte Reihe von Quinten und Quartan eintritt. Es würden folgende Zusammenstellungen von Vorhalten anwendbar sein:

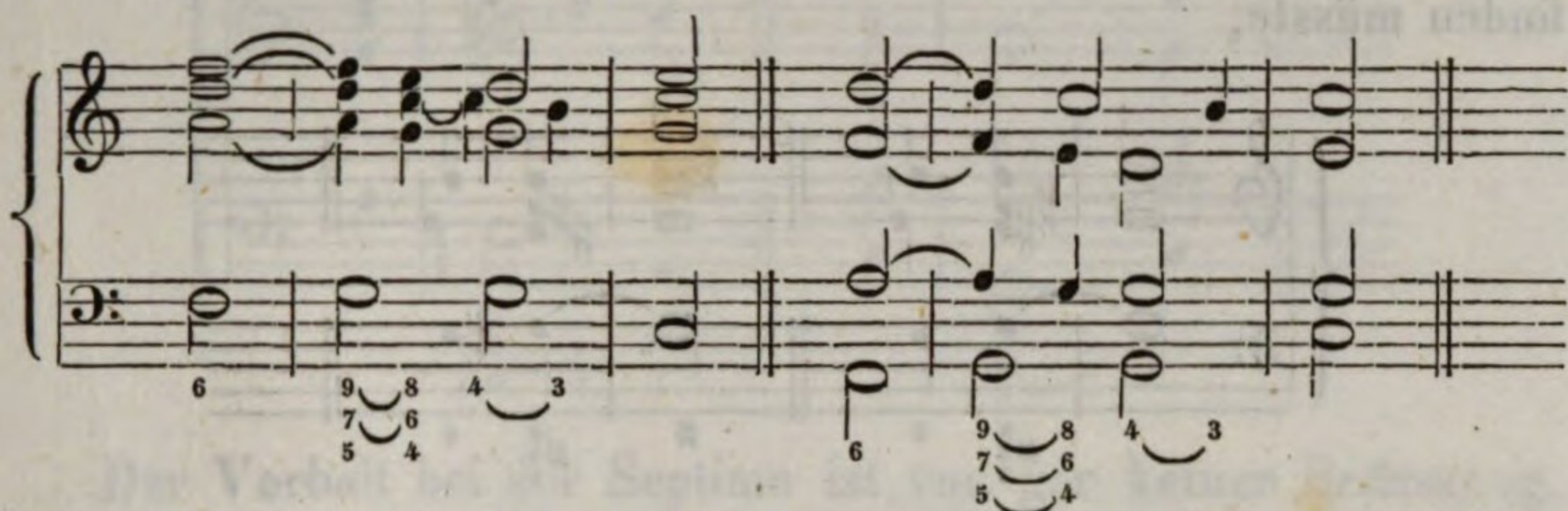
1) Vorhalt bei der Sexte und Quarte:



2) Vorhalt bei der Octave und Sexte:



3) Vorhalt bei der Octave, Sexte und Quarte.



Die Uebungsbeispiele für die Vorhalte des Quart-Sexten-accordes stehen im Anhang unter No. 11.

XVI.

Wenn beim Grundtone des Septimenaccordes ein Vorhalt angebracht wird, so ergibt sich eine jener Vorhaltsharmonieen, welche in der Bezifferung mit einem Hauptaccorde (hier mit der dritten Umkehrung des Dominant-Septimenaccordes) völlig übereinstimmen.



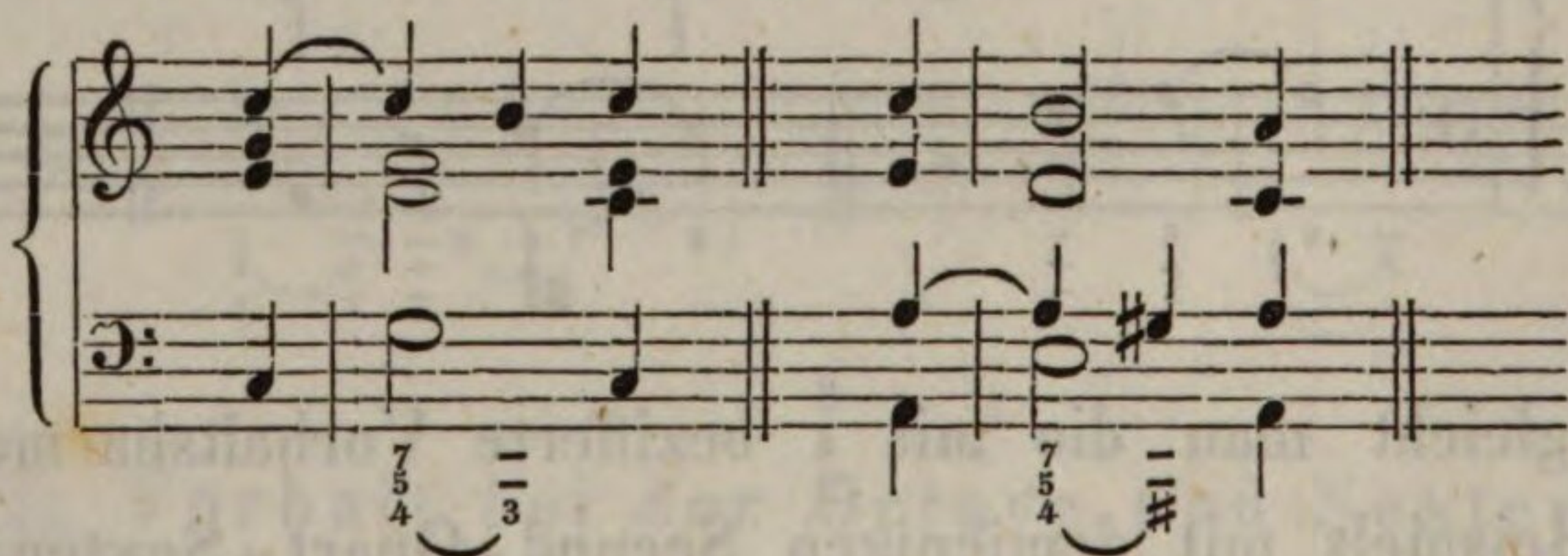
Vergleicht man die mit $\frac{6}{4}$ bezifferte Vorhaltsharmonie des ersten Beispiels mit demjenigen Secund-Quart-Sextenaccorde, welchen man durch die Umkehrung eines Dominant-Septimenaccordes*) über dem Bass *a* gewinnen würde, so fällt der Unterschied zwischen den beiden Harmonieen sogleich in die Augen. Während nämlich Letzterer durch die Töne *a-h-dis-fis*

*) Wir wollen diese Umkehrungen des Dominant-Septimenaccordes, den gleichbezifferten Vorhaltsharmonieen gegenüber, künftig als Hauptaccorde bezeichnen.

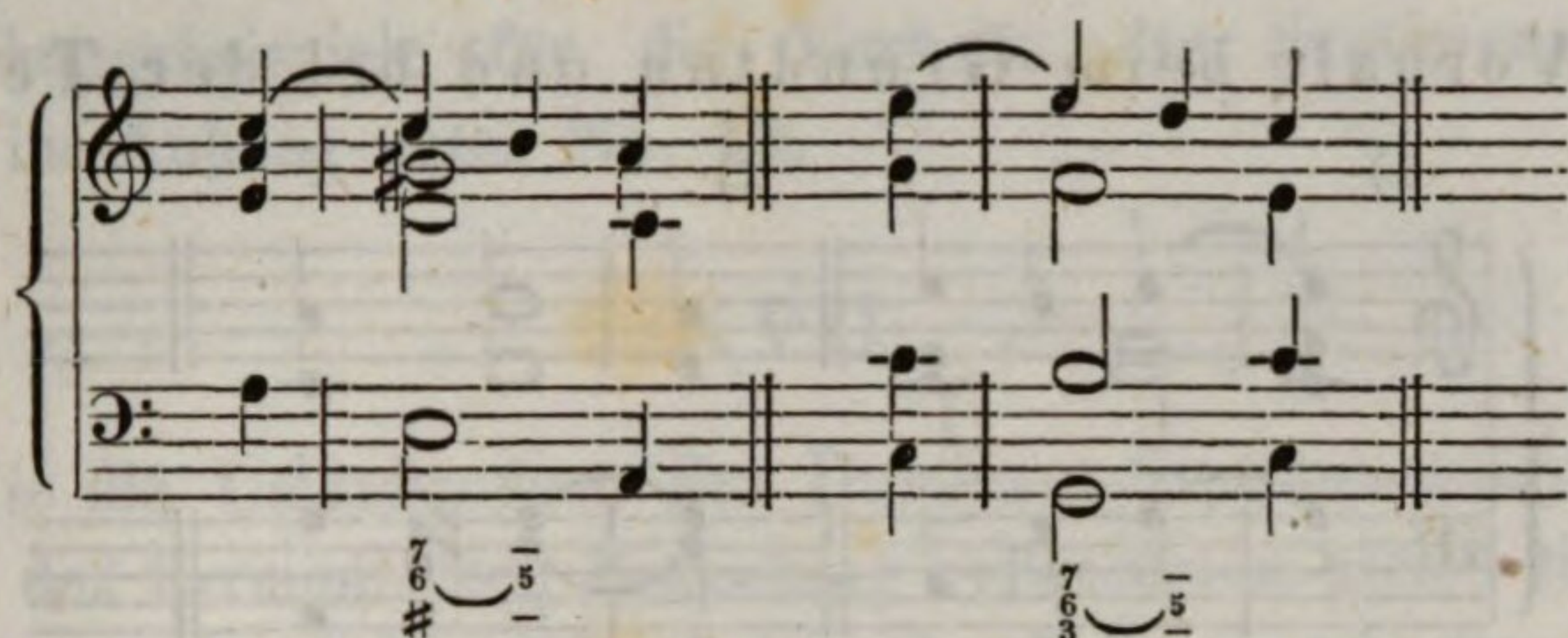
gebildet werden, und seine Auflösung nach *e* moll oder *e* dur finden müsste,



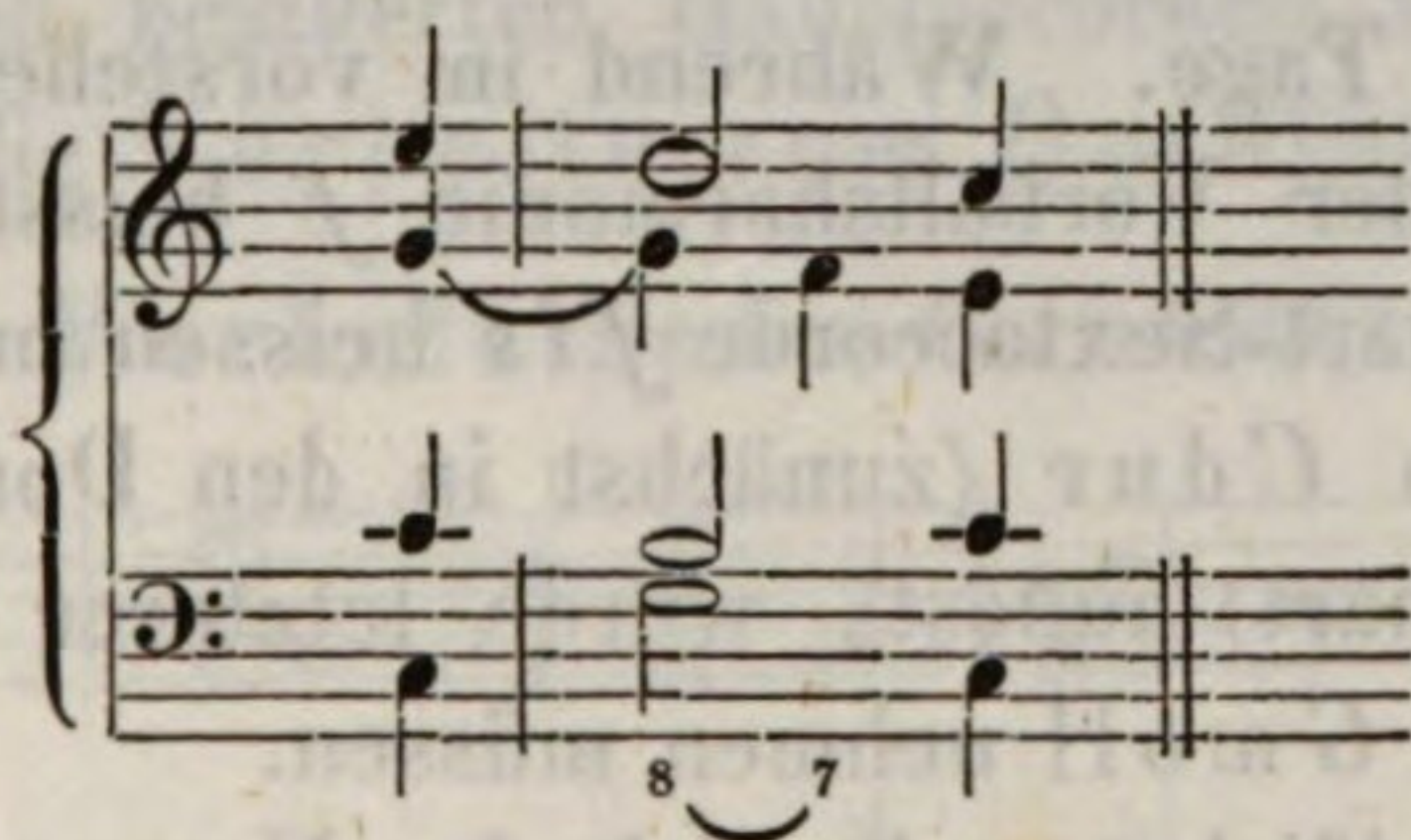
besteht die in Rede stehende Vorhaltsharmonie aus den Tönen *a-h-d-f*, und löst sich, wie das vorhergehende Beispiel No. 1 zeigt, zunächst in den Dominant-Septimenaccord *g-h-d-f* und dann in den tonischen Dreiklang von *C* dur auf. Aehnlich verhält es sich mit dem, der Molltonart angehörenden zweiten Beispiel; während der Haupt - Sekund-Quart-Sextaccord über *f* aus den Tönen *g-h-d* bestehen und sich nach *C* dur oder *C* moll auflösen würde, heisst die Vorhaltsharmonie *f-gis-h-d* und gehört, da die Auflösung in den Dominant-Septimenaccord von *A* moll erfolgt, auch dieser Tonart an. — Der Vorhalt bei der Terz des Septimenaccordes kann zu Verwechslungen keine Veranlassung geben, da die Bezifferung $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} - \\ - \\ 3 \end{smallmatrix}$ diese Vorhaltsharmonie genügend von anderen Accorden unterscheidet.



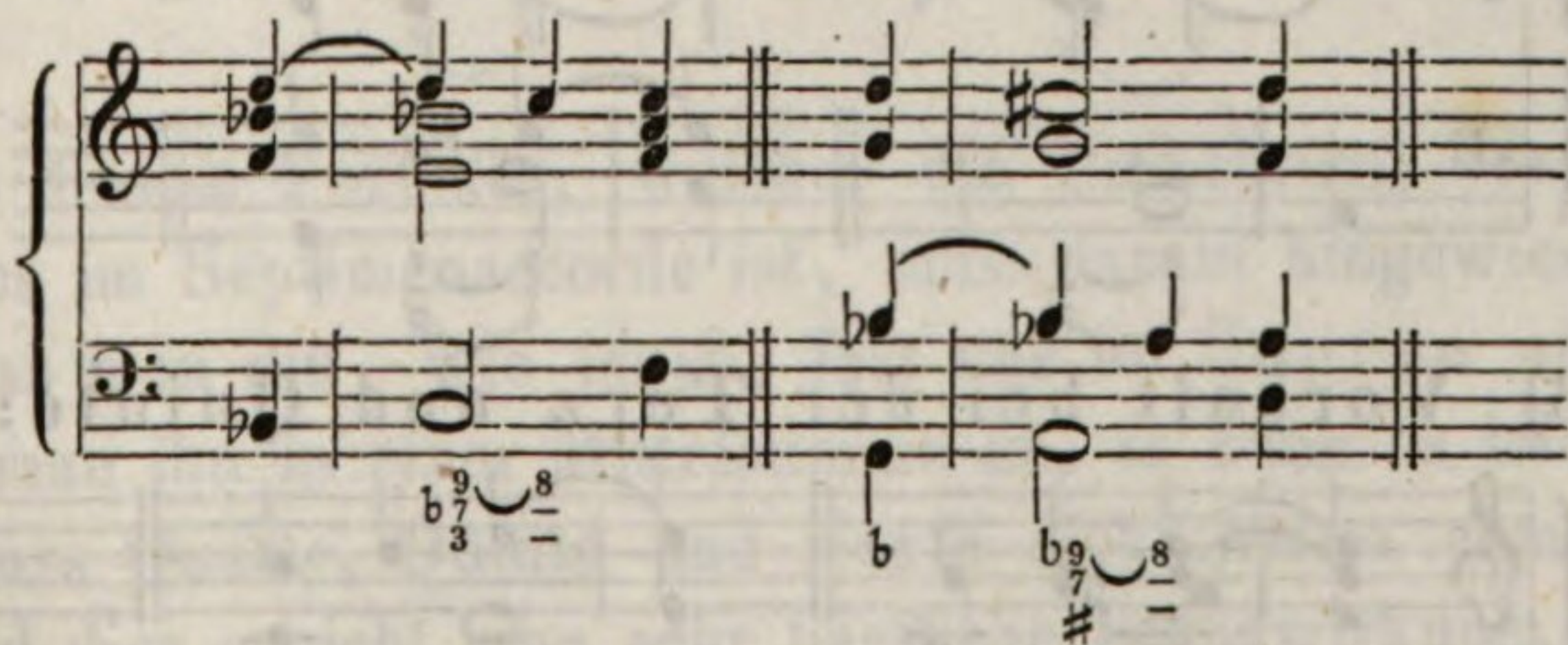
Dasselbe ist bei dem Vorhalte vor der Quinte der Fall, von welchem jedoch bemerkt werden muss, dass man ihn am liebsten im Sopran anwendet, weil er in dieser Stimme am wohlklingendsten wirkt; man möge desshalb darauf sehen, dass man den Septimenaccord wo möglich in der Lage herbeiführt, welche die Anwendung des Vorhaltes in der Oberstimme gestattet.



Der Vorhalt bei der Septime ist von gar keiner Bedeutung, weil durch denselben ein consonirender Dreiklang (mit nachfolgender Durchgangsseptime) entsteht :



Wichtig ist dagegen der Vorhalt bei der Octave des Grundtones (Nonenvorhalt). Bei Anwendung dieses Vorhaltes ist man genöthigt, ein Intervall des Septimenaccordes wegzulassen, da der Accord an sich, ohne Verdoppelung des Grundtones, schon vierstimmig ist; und zwar opfert man am liebsten die Quinte auf, welche als das unwesentlichste Intervall des Accordes erscheint. Die Vorhaltsharmonie würde demnach folgende Gestalt gewinnen :



Combinationen von mehreren Vorhalten kommen im Septimenaccorde häufig vor; als die wichtigeren würden folgende besonders hervorzuheben sein :

1) Vorhalt beim Grundton und bei der Terz:

1) 2)

Die Bezifferung dieser Vorhaltsharmonie ist dieselbe, wie die des Haupt-Terz-Quart-Sextaccordes; der Unterschied indess zwischen beiden Accorden sowohl, wie zwischen ihren Auflösungen liegt klar am Tage. Während im vorstehenden ersten Beispiel die Sexte der Vorhaltsharmonie *f* heisst, würde sie im Haupt-Terz-Quart-Sextaccorde *f*'s heissen müssen; während sich Erstere nach *C* dur (zunächst in den Dominant-Septimenaccord dieser Tonart) auflöst, würde letzterer seine Auflösung nach *G* dur oder *G* moll nehmen müssen.

Noch handgreiflicher stellt sich der Unterschied im zweiten Beispiel dar. Hier heisst die Vorhaltsharmonie *f-a-h-d*, und löst sich in den Dominant-Septimenaccord von *A* moll auf; der Hauptaccord würde dagegen *f-as-b-d* heissen und sich nach *E* s dur (oder *E* s moll) auflösen müssen. Bei einiger Aufmerksamkeit ist hier also eine Verwechslung nicht gut möglich.

2) Vorhalt bei der Terz und Octave:

3) Vorhalt bei der Terz und Quinte:

Uebungsbeispiele für die Vorhalte des Septimenaccordes stehen im Anhang unter No. 12.

XVII.

Wie die Umkehrungen des Dominant-Septimenaccordes diesem in der harmonischen Bedeutung vollkommen gleich sind, so wird dies auch mit ihren Vorhalten der Fall sein, da dieselben ja auch nur Umkehrungen der Vorhalte des Stammaccordes sein können.

Kurze Andeutungen werden also genügen, um Verwechslungen mit gleich bezifferten Hauptaccorden vorzubeugen. Es folgen zunächst die Vorhalte zum Quintsextaccorde.

1) Vorhalt beim Grundtone:



2) Vorhalt bei der Terz:



Bei diesem Vorhalte, welcher die Umkehrung des Sexten-
vorhaltes im Septimenaccorde ist, muss darauf hingewiesen wer-
den, dass man ihn, wie jenen, fast nur im Sopran anwendet.
Bringt man ihn in einer Mittelstimme an, so kann es leicht kom-
men, dass Quarte, Quinte und Sexte dicht neben einander lie-
gen, und dies ergiebt eine sehr hässliche Klangwirkung.

Ein Vorhalt bei der Quinte wäre zu nichts nütze, da er einen consonirenden Sextenaccord (mit nachfolgender Durchgangsquinte) ergiebt. Es folgt also

3) der Vorhalt bei der Sexte:

1) 2)

Man vergleiche die Intervalle der Vorhaltsharmonieen in vorstehenden Beispielen mit den Intervallen des Dominant-Septimenaccordes auf *h*, und man wird den Unterschied leicht finden. Auch die Auflösungen unterscheiden sich wesentlich; die Vorhaltsharmonieen lösen sich nach *C* dur und *C* moll auf, während sich der Dominant-Septimenaccord nach *E* dur oder *E* moll auflösen würde.

Von Doppelvorhalten wären namentlich zu erwähnen:

1) Vorhalt beim Grundton und bei der Sexte:

Ueber den Unterschied dieser Vorhaltsharmonie von dem Haupt-Sekund-Quart-Sextaccorde vergleiche man das im vorigen Capitel über den ersten Doppelvorhalt des Dominant-Septimenaccordes Gesagte; man hat es hier nur mit einer Umkehrung des letzteren zu thun.

2) Vorhalt beim Grundton und bei der Terz:

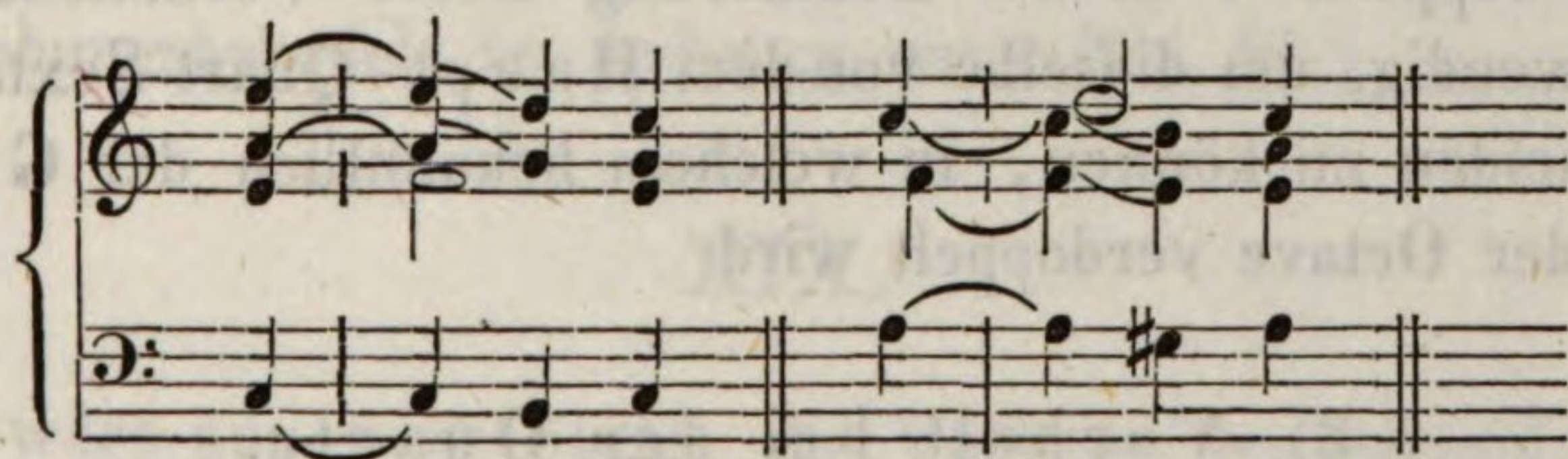
Wie schon vorhin erwähnt, muss der Vorhalt bei der Terz des Quint-Sextaccordes, wo es irgend angeht, in den Sopran gelegt werden.

Es bleibt noch übrig:

- 3) ein dreifacher Vorhalt, beim Grundton, bei der Terz und bei der Sexte:



Diese Vorhaltsharmonie muss indess mit grosser Vorsicht angewendet werden; bringt man die Vorhalte in den Oberstimmen so an, dass sie eine Quinte bilden, so würde bei der Auflösung eine parallele Quintenfortschreitung nicht zu vermeiden sein; z. B.:

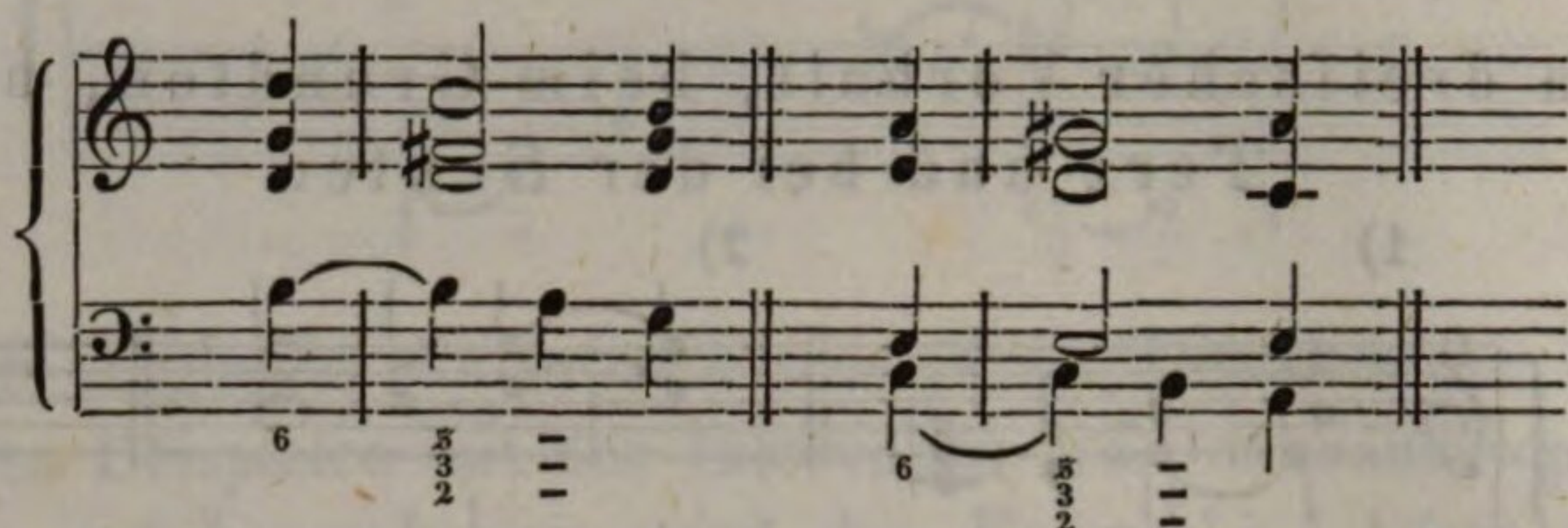


Solche Lagen müssen also sorgfältig vermieden werden; überhaupt erscheint die Vorhaltsharmonie in der Molltonart, wie oben im zweiten Beispiel, am wohlklingendsten. Wir hatten sie in dieser Gestalt schon als Doppelvortrag beim Grundton und der Terz des Dominant-Septimenaccordes der Durtonart kennen gelernt (vergl. Cap. XVI); über die eigentliche Bedeutung der Vorhaltsharmonie wird also erst die Auflösung derselben Aufschluss geben können. — Uebungsbeispiele für diese Vorhaltsharmonieen finden sich im Anhang unter No. 13.

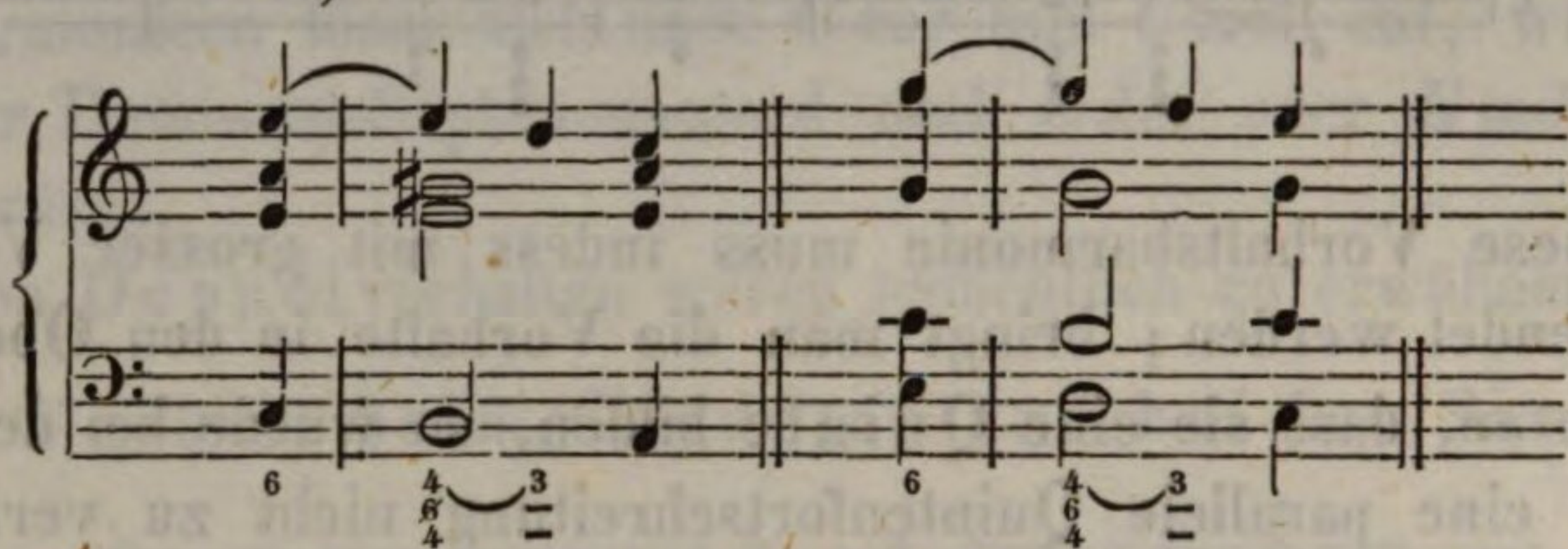
XVIII.

Die Vorhalte des Terz-Quart-Sextaccordes sind folgende :

1) Vorhalt beim Grundton.

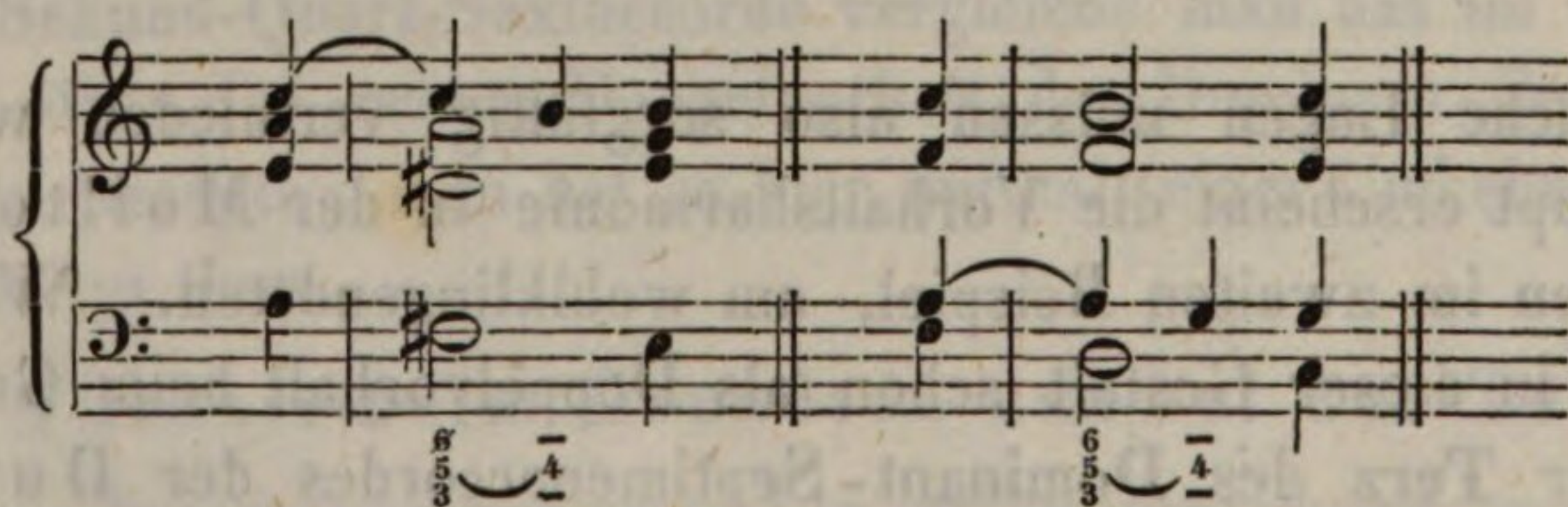


2) Vorhalt bei der Terz.



Die doppelte 4 in der Bezifferung dieser Vorhaltsharmonie ist nothwendig, um dieselbe von dem Haupt-Quart-Sextaccorde unterscheiden zu können, in welchem bekanntlich der Grundton in der Octave verdoppelt wird.

3) Vorhalt bei der Quarte.



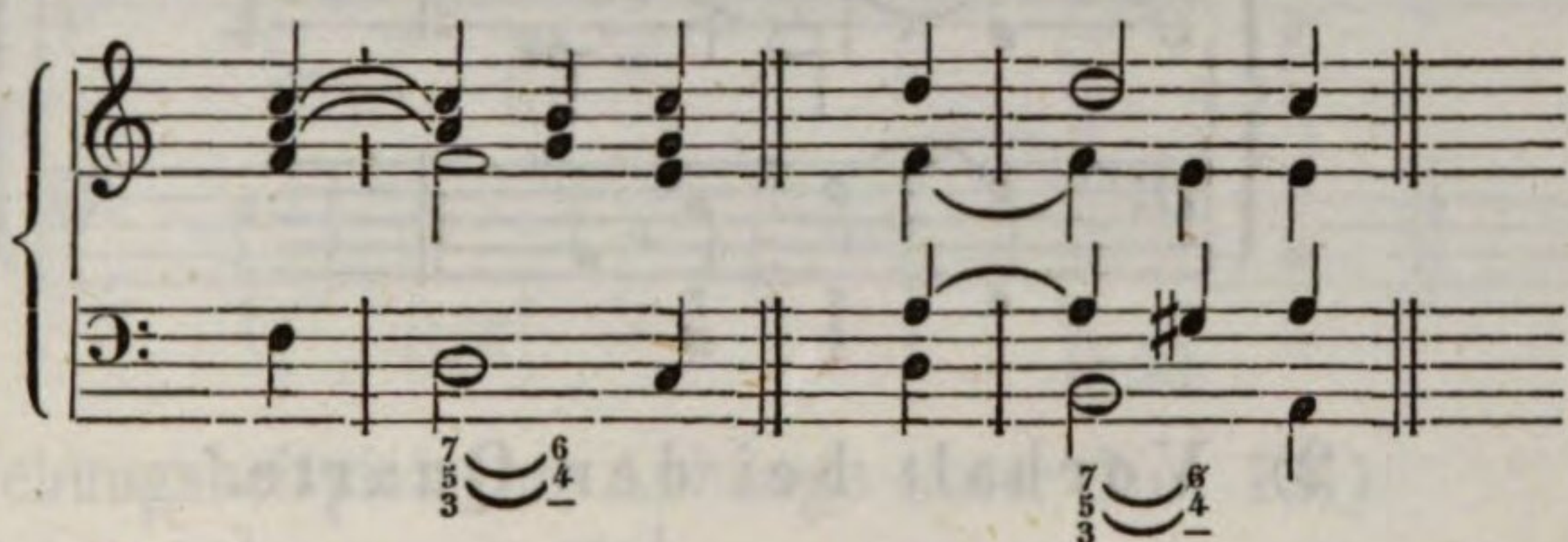
Den Unterschied zwischen dieser Vorhaltsharmonie und dem Haupt-Quint-Sextaccorde wird man sich, nachdem bei den entsprechenden Vorhalten des Septimenaccordes und des Quint-Sextaccordes darauf hingewiesen worden ist, leicht klar machen können.

4) Vorhalt bei der Sexte.



Von Doppelvorhalten wäre hervorzuheben :

Der Vorhalt bei der Quarte und Sexte.



Verwechselungen dieser Vorhaltsharmonie mit anderen gleich bezifferten Accorden (Dominant-Septimenaccord oder Septimen-vorhalt im Quintsextaccorde) sind nicht gut möglich, da die Beschaffenheit der Intervalle sowohl, als die Auflösung sie wesentlich von jenen unterscheidet.

(Uebungsbeispiele im Anhang unter No. 14.)

XIX.

Es wäre nun noch übrig, die Vorhalte des Secund-Quart-Sextaccordes zu erörtern. Der Vorhalt beim Grundtone ergibt einen gewöhnlichen Durdreiklang, ist also ganz ohne Bedeutung. Es folgt demnächst

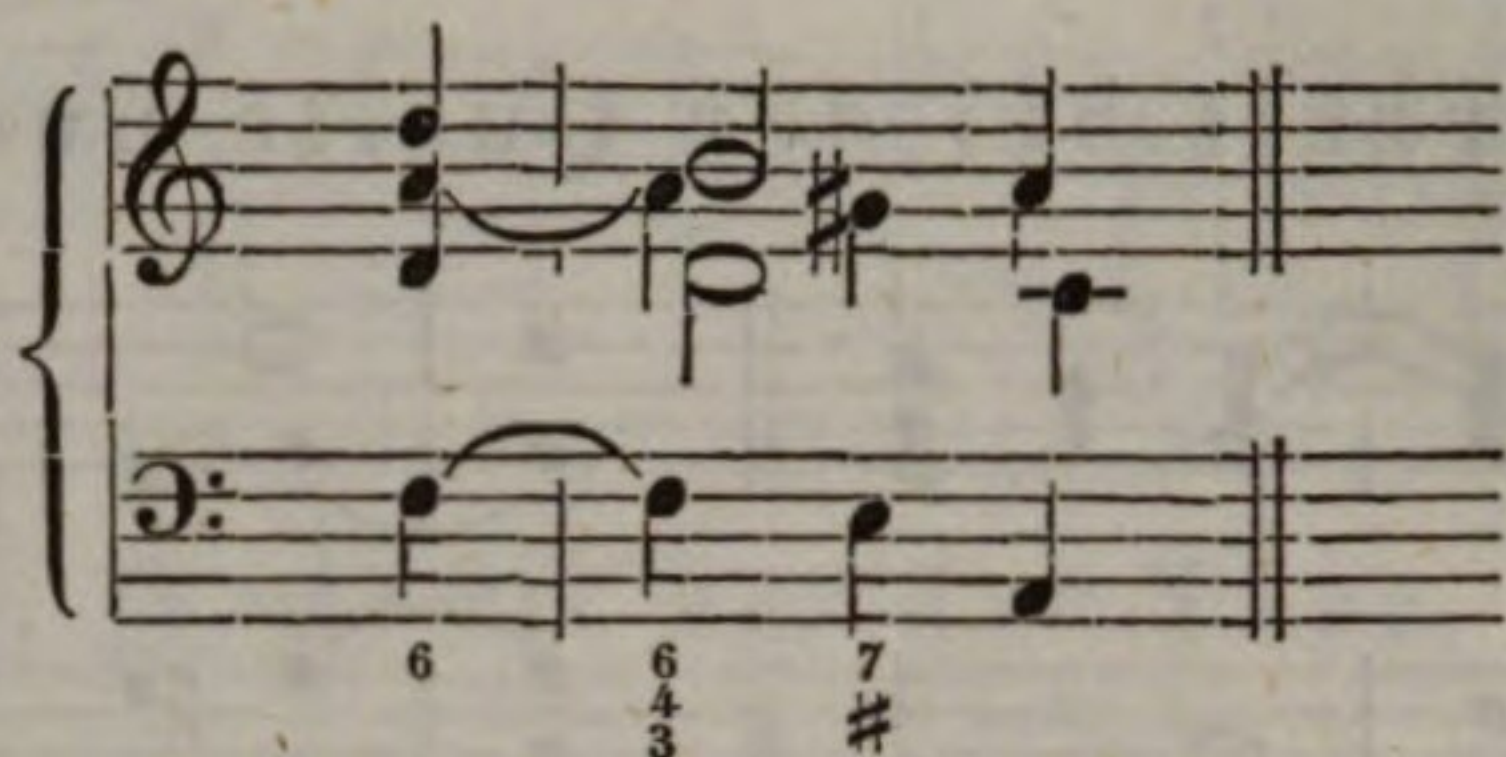
1) der Vorhalt bei der Secunde.

1)

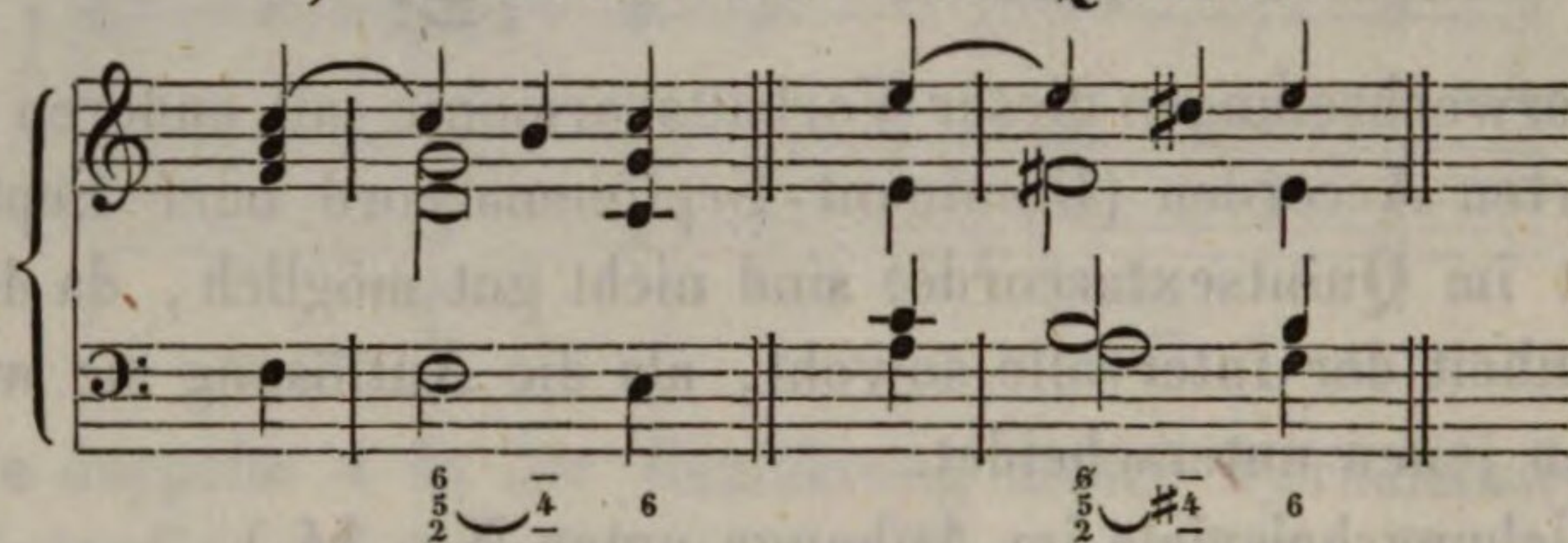
2)



Der Unterschied dieser Vorhaltsharmonie vom Haupt-Terz-Quart-Sextaccorde ist nicht schwer zu finden; dagegen wird im ersten Beispiele nur die Auflösung darüber entscheiden können, ob man es, wie hier, mit einer Vorhaltsharmonie des Secundenaccordes von *C*dur oder mit einer solchen des Dominant-Septimenaccordes von *A*moll zu thun hat. Letzteres würde der Fall sein, wenn sich der Bass *f* nach *e*, und der Vorhalt *a* nach *gis* auflöste:



2) Vorhalt bei der Quarte.



3) Vorhalt bei der Sexte.



Da, wie schon vorhin erwähnt, der Vorhalt beim Grundton insofern ganz bedeutungslos ist, als er einen consonirenden Dreiklang ergiebt, so wird er natürlich auch zur Bildung von Doppelvorhalten untauglich sein, da diese sich nur als einfache Vorhalte zum Dreiklange erweisen würden. Es würden demnach nur zwei Combinationen von Vorhalten brauchbar sein, und zwar:

1) Vorhalt bei der Secunde und Quarte.



2) Vorhalt bei der Quarte und Sexte.



(Uebungsbeispiele im Anhang unter No. 15.)

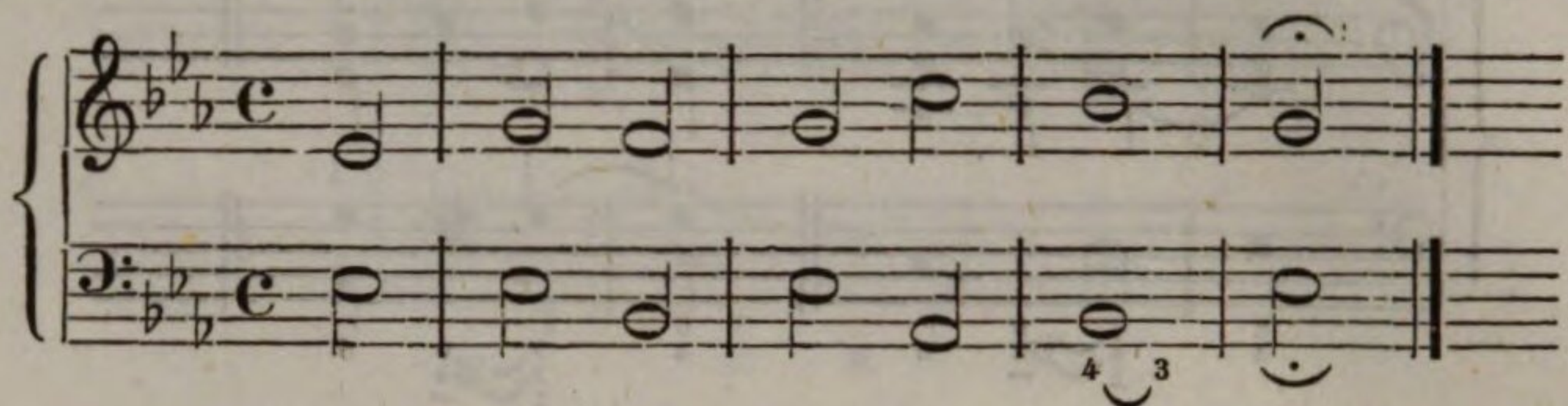
XX.

Wenn nun auch hiermit die Zahl der überhaupt möglichen, und in musikalischen Kunstwerken zur Anwendung gebrachten Accordbildungen keineswegs vollständig erschöpft ist, so dürfte es doch rathsam sein, erst die, in Vorstehendem erklärten Haupt- und Vorhaltsharmonieen richtig anwenden und kunstgerecht mit einander verbinden zu lernen, dies wird die Aufgabe des zweiten Theiles dieses Werkchens, der Harmonielehre, sein. Eine solche Grundlage wird dann genügen, um weitergehende Werke über Generalbass- und Harmonielehre mit Vortheil studiren zu können, und dadurch auch diejenigen Harmonieen kennen zu lernen, durch deren Anwendung namentlich die neueren Meister unser Harmoniesystem wesentlich erweitert und bereichert haben. *)

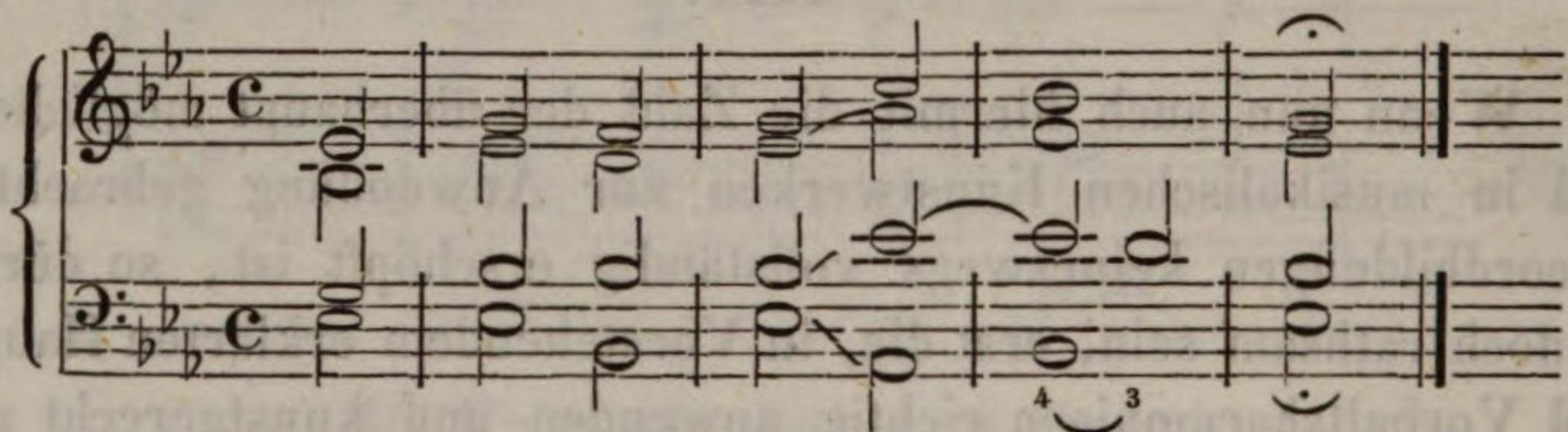
Zum Beschluss möge hier noch eine Anleitung folgen, wie man zu verfahren hat, wenn neben dem bezifferten Bass noch

*) Ein neuerdings erschienenenes interessantes Buch: »Harmoniesystem von C. F. Weitzmann« kann in dieser Beziehung besonders empfohlen werden.

eine Melodie gegeben ist, welche in der Oberstimme unverändert aufrecht erhalten werden soll. Da selbst die einfachsten und ruhigsten Melodien (Choralmelodien zum Beispiel) nicht aus lauter gebundenen oder stufenweis fortschreitenden Tönen bestehen, vielmehr Terzen-, Quart-, Quintensprünge, zuweilen sogar noch grössere, nicht selten sind, so wird zunächst an ein durchgängiges Aufrechterhalten der engen oder der weiten Harmonie nicht zu denken sein; wenn beispielsweise folgende Choralstrophe ausgesetzt werden sollte:



so würde es durchaus fehlerhaft sein, wenn man dieselbe durchweg in enger Harmonie, also folgendermaassen aussetzen wollte:



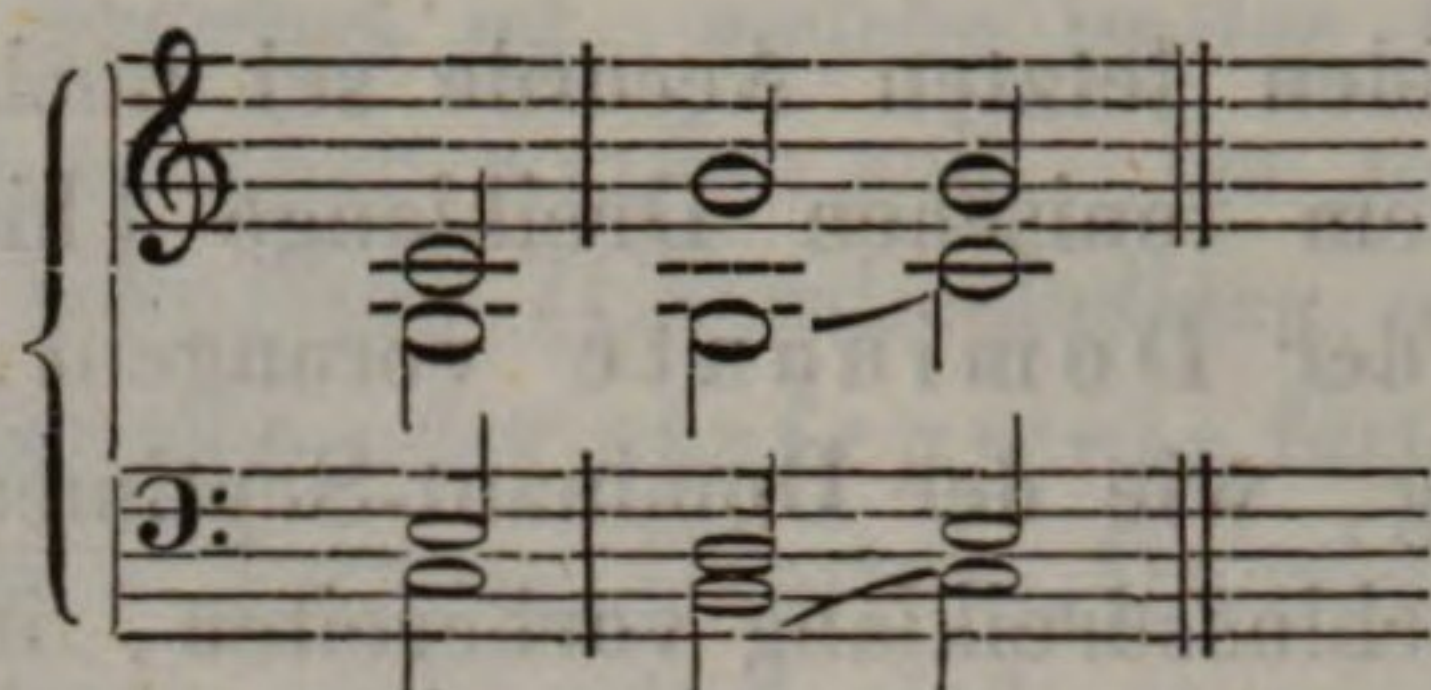
Abgesehen von der springenden Stimmenführung, entstehen zwischen dem vierten und fünften Accorde Quinten und Octaven in der Gegenbewegung, die zu parallelen Quinten und Octaven werden, sobald man nur den Bass *as* eine Octave höher setzt; man würde also, wenn man gut aussetzen wollte, mit dem *As* dur-Dreiklange die weite Harmonie eintreten lassen, indem man das *es* aus dem vorhergehenden Accorde im Alt herüberbindet:



Ueber die beiden letzten Accorde sei noch Folgendes bemerkt. Wenn dem tonischen Dreiklange (hier *Es dur*) der Dreiklang auf der Dominante vorangeht, so hat dieser dieselbe Bedeutung, wie der Dominant-Septimenaccord, er soll nämlich auf den Schlussdreiklang vorbereiten, in ihn hineinleiten. Namentlich ist es die Terz des Dominantdreiklanges (wie auch des Septimenaccordes), der das entschiedene Bestreben innewohnt, sich aufwärts in die Tonika aufzulösen; man nennt diesen Ton denn desshalb auch den Leiteton der Tonart. Man möge also die Regel, dass die Terz des Dominant-Septimenaccordes eine Stufe (einen halben Ton) aufwärts schreiten soll, wenigstens beim Abschluss einer Strophe oder eines ganzen Chorals auch auf den Dominantdreiklang ausdehnen, wie dies im letzten Beispiel geschehen ist. Um nun trotzdem im *Es dur*-Dreiklange die Quinte *b* haben zu können, hat der Tenor schon im vorhergehenden Takte, bei der Auflösung des Quartenvorhaltes, dieses *b* genommen, weil er, wenn dies nicht geschehen wäre, zwei Quinten auf einander gehabt haben würde. Wenn nun auch allerdings springende Quinten nicht so fehlerhaft sind, als stufenweis auf einander folgende, so vermeidet man sie doch besser, namentlich wenn dies durch ein so einfaches Mittel zu bewirken ist, wie im vorliegenden Falle. — Zuweilen ist es auch vortheilhaft, den Anfangsdreiklang des ganzen Chorals oder einer einzelnen Strophe unvollständig (in der Regel mit fortgelassener Quinte) zu bringen; dies ist besonders dann der Fall, wenn die Melodie mit einem tiefen Tone beginnt, und gleich darauf durch einen Sprung in eine höhere Lage versetzt wird. Z. B.

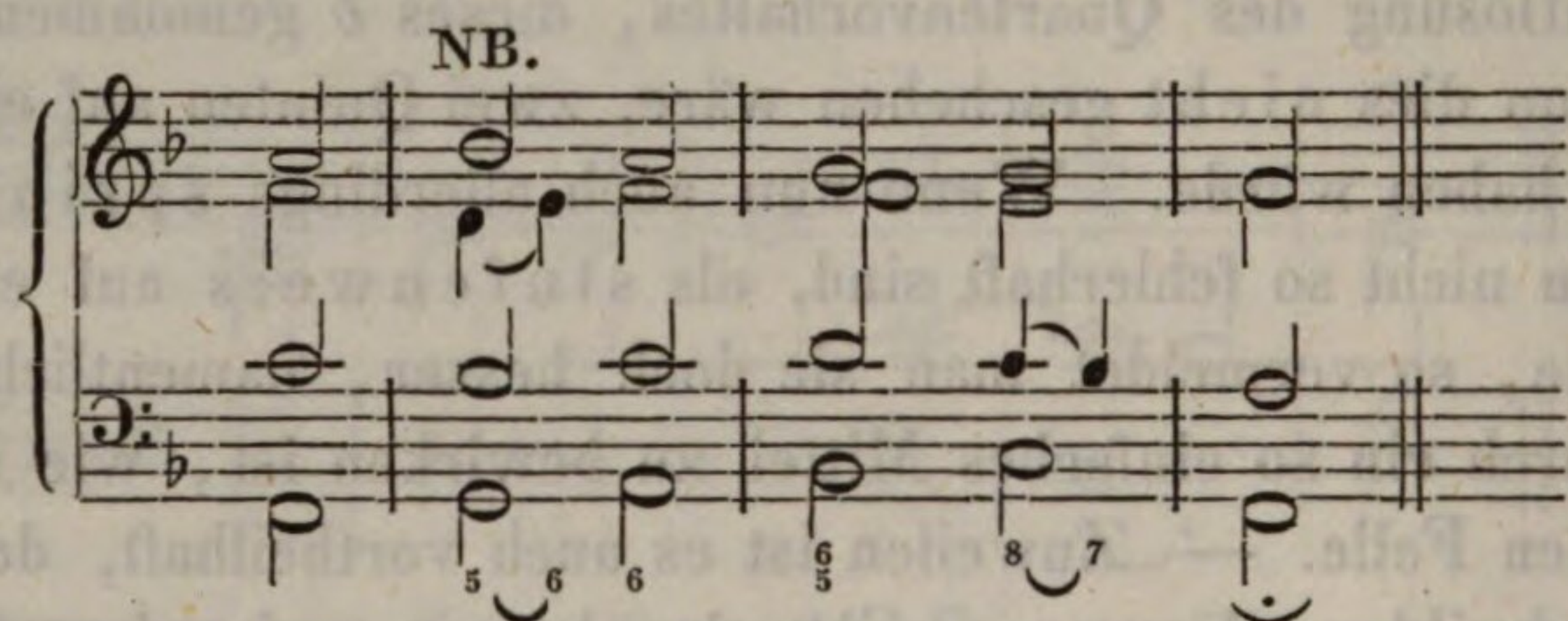


Hätte man hier im ersten Accorde dem Alt *g* gegeben, so würde man folgendermaassen haben fortfahren müssen:

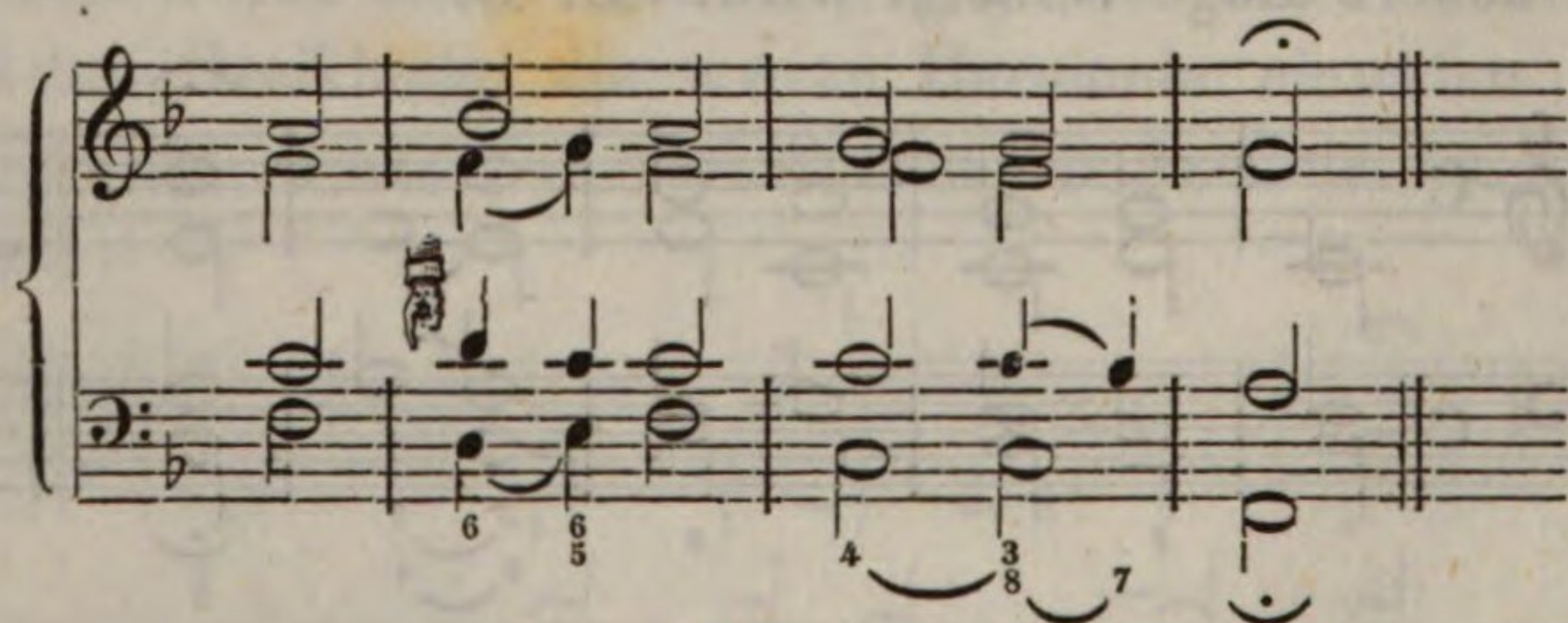


dann wären aber die verdeckten Octaven zwischen Alt und Bass nicht zu vermeiden gewesen, und der Anfang ohne Quinte (wie im vorhergehenden Beispiele) würde deshalb vorzuziehen sein.

— Wenn unter einem Bass die beiden Ziffern 5_6 stehen, so sollen diese beiden Intervalle in einer Mittelstimme aufeinander folgen, und zwar muss jede einzelne der beiden Noten natürlich den halben Werth der betreffenden Bassnote erhalten. Da die Durchgangssexte den Accord überhaupt zu einem Sextenaccorde macht, so bringe man wo möglich statt der Octave des Grundtones (wie es sonst in Dreiklängen geschieht) die doppelte Terz an:

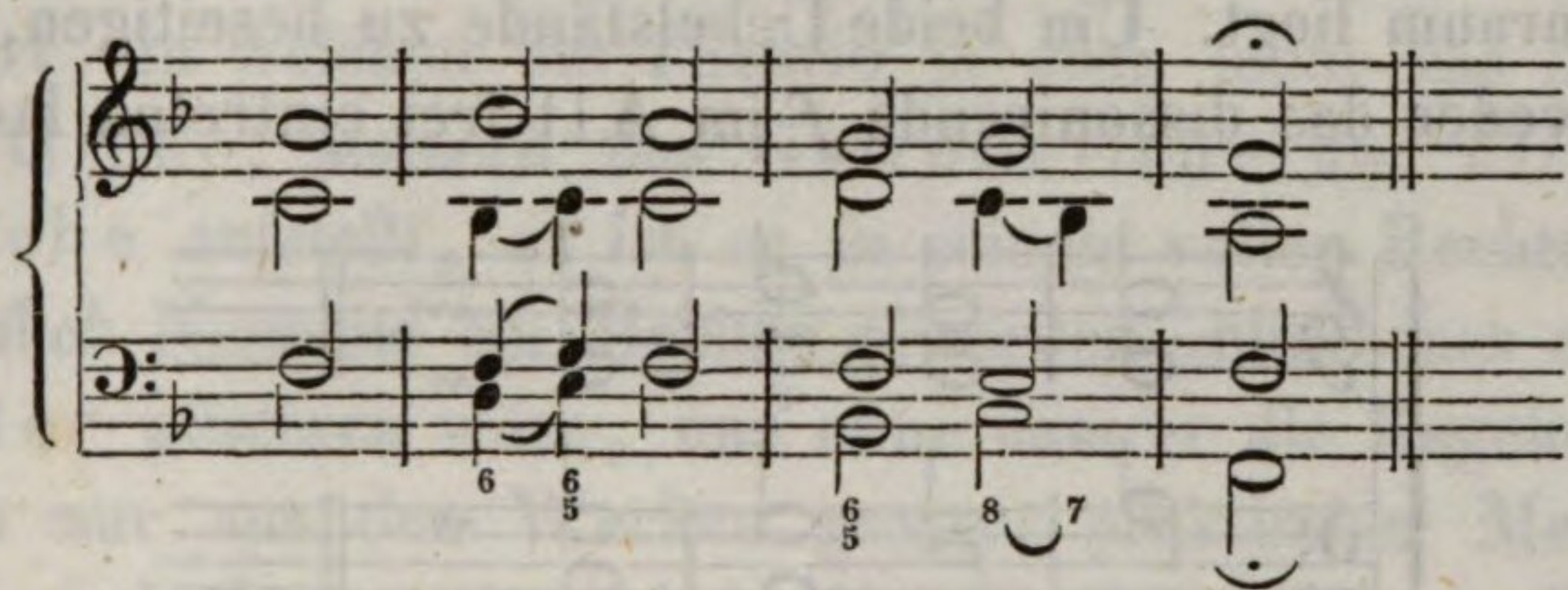


Eine andere, häufig vorkommende Wendung ist, bei liegender Melodienote und stufenweis aufwärtsschreitendem Bass, die Aufeinanderfolge eines Sexten- und Quintsexten-Accordes, z. B.



Bei der engen Harmonie ist man in diesem Falle genöthigt, im Sextenaccorde ausnahmsweise den Grundton zu verdop-

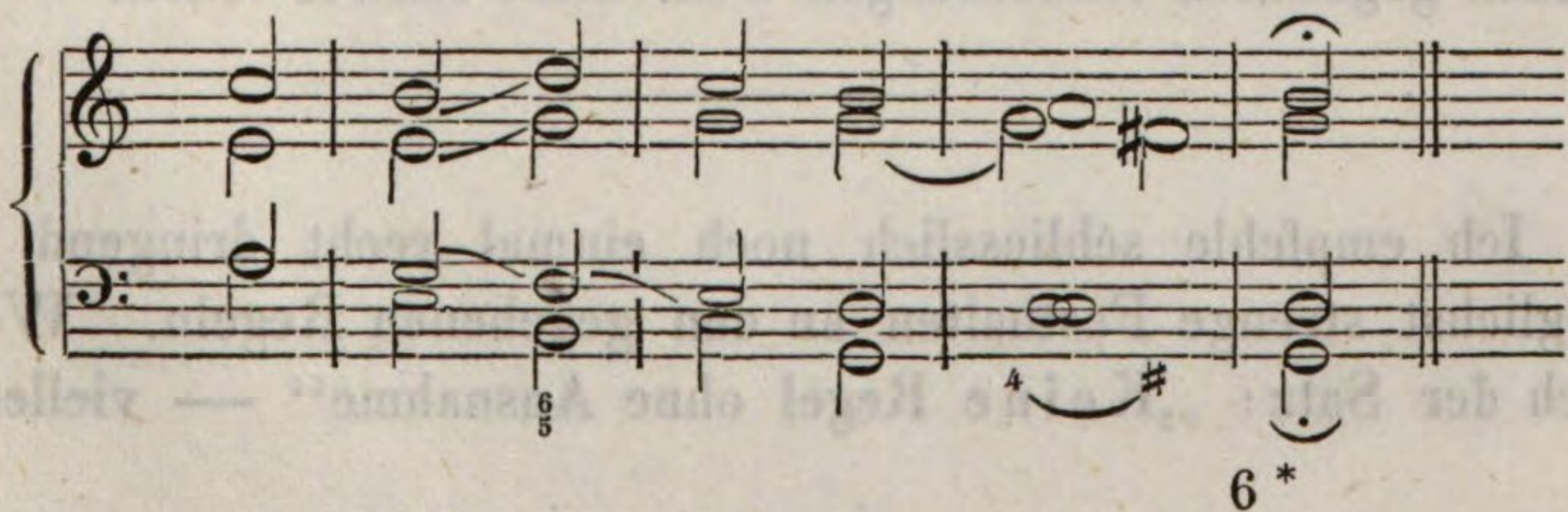
peln, weil bei einer Verdoppelung der Sexte eine parallele Quintenfolge entstehen würde; man kann sich leicht hiervon überzeugen, wenn man an Stelle des *d* im Tenor *b* setzt. In der weiten Harmonie dagegen kann man die gewöhnliche Verdoppelung der Sexte (oder der Terz) anbringen, da aus den parallelen Quinten in der Umkehrung parallele Quartan werden, gegen die nichts einzuwenden ist:



Es sei noch bemerkt, dass die Fermate die Bedeutung der Pause hat, dass also Quinten- und Octavenparallelen zwischen dem Abschlussaccorde der einen, und dem Anfangsaccorde der andern Strophe nicht verboten sind. Man würde unbedenklich folgendermaassen setzen können.



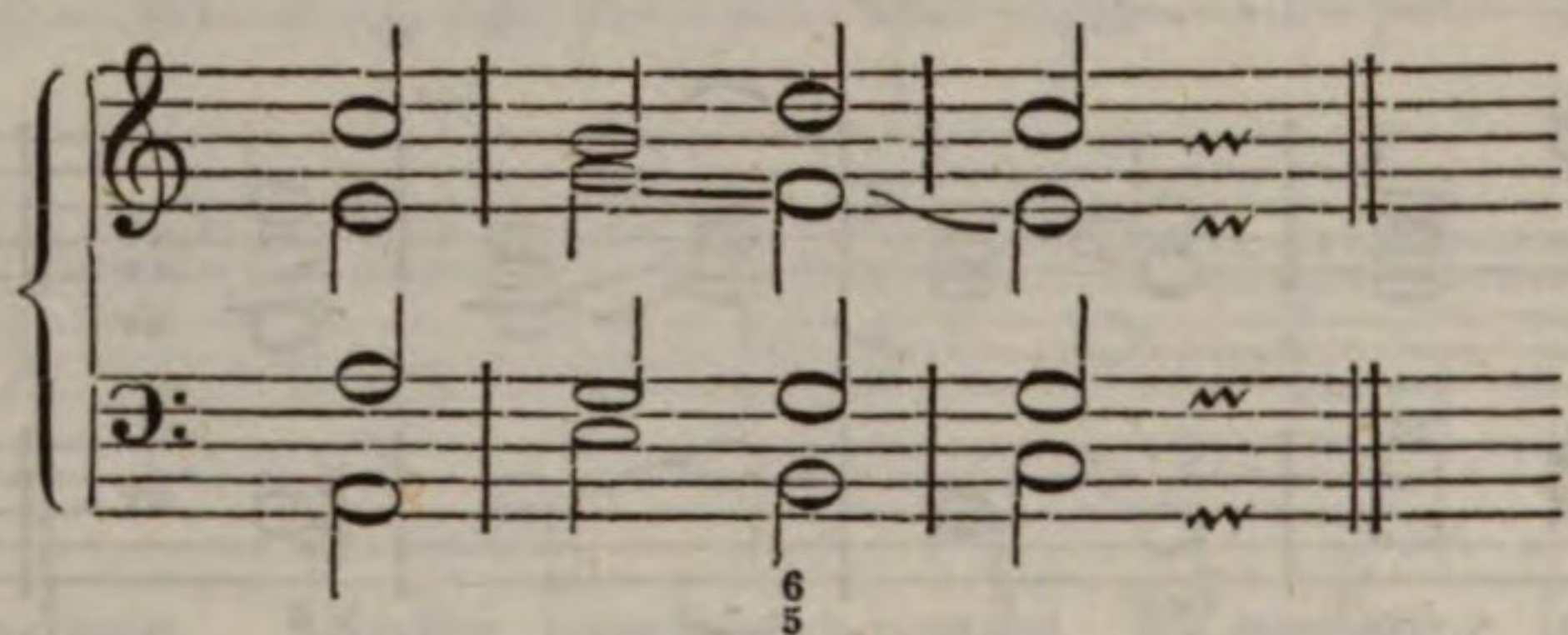
Auch ein freies Eintreten der dissonirenden Intervalle ist bisweilen erlaubt; man mache indess von dieser Freiheit nur dann Gebrauch, wenn durch die strenge Befolgung der gegebenen Regeln der Stimmenführung Zwang angethan werden müsste, oder wenn die Vertheilung der Harmonie eine unzweckmässige und fehlerhafte würde, z. B.:



Die Quinte in dem Quint-Sextaccorde auf *h* ist hier allerdings regelrecht durchgehend angebracht; in Folge dessen bringen aber einerseits die beiden Oberstimmen fehlerhafte Quintenparallelen, andererseits wird, von dem Quint-Sextaccorde an, die Vertheilung der Harmonie eine gar hässliche: die beiden unteren Stimmen liegen dicht beisammen, ebenso die beiden oberen, während zwischen den beiden Mittelstimmen ein grosser Zwischenraum liegt. Um beide Uebelstände zu beseitigen, würde man entweder das dissonirende *f* im Alt frei eintreten lassen:



oder, wenn man die freie Dissonanz durchaus vermeiden wollte, so könnte man vorher im *E* moll - Accorde dem Alt *g* geben, mithin die doppelte Terz anbringen:



Die Auflösung der Dissonanzen muss dagegen stets und ohne jede Ausnahme erfolgen.

Den hierher gehörenden Aufgaben (Anhang No. 16) gehen einige, nach den Regeln des guten Satzes bearbeitete Choräle voran, welche sich der Schüler zum Muster nehmen mag. Die Lösung dieser Aufgaben kann überhaupt, nach den im Vorstehenden gegebenen Andeutungen wohl nicht schwer fallen.

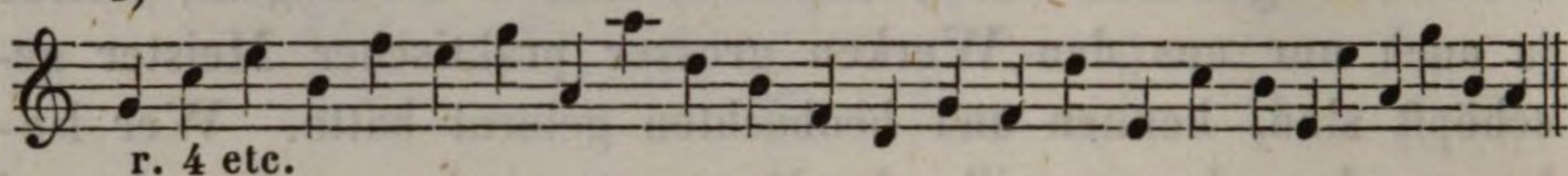
Ich empfehle schliesslich noch einmal recht dringend das möglichst strenge Festhalten an den gegebenen Regeln. Wenn auch der Satz: „Keine Regel ohne Ausnahme“ — vielleicht

nirgends eine so ausgedehnte Anwendung findet, als gerade in der Musik, so möge man doch bedenken, dass es nicht Sache des Schülers, sondern des Meisters ist, festzustellen, wann und wo solche Ausnahmen zu machen, und wie weit sie auszudehnen sind. Wenn sich der Meister zur Erreichung bestimmter Zwecke ausserordentlicher Mittel bedient, wenn er im Feuer der künstlerischen Begeisterung sich nicht um Regeln kümmert, in welchen die Theorie ja eben nicht das Ausserordentliche, sondern das Gewöhnliche und allgemein Uebliche aufstellt, so ist er in seinem vollen Rechte. Aber es ist noch Niemand ein Meister geworden, ohne dass er vorher Schüler gewesen wäre, und ohne dass er die Regeln, welche ja auch nur aus den Werken grosser praktischer Meister geschöpft sind, kennen und beobachten gelernt hätte. Wer beherrschen lernen will, der lerne erst sich unterordnen!

Anhang.

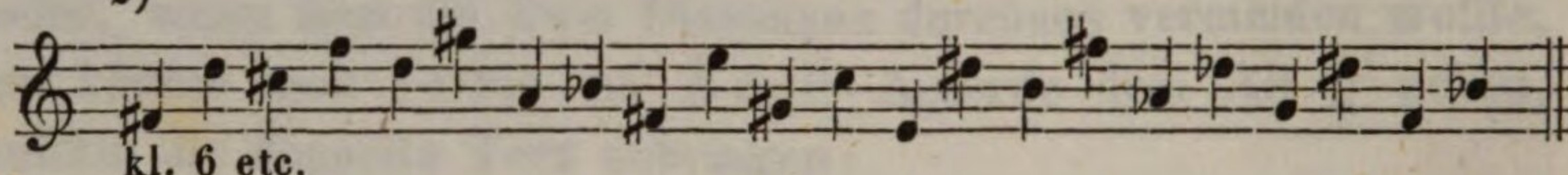
No. 1a.

1)



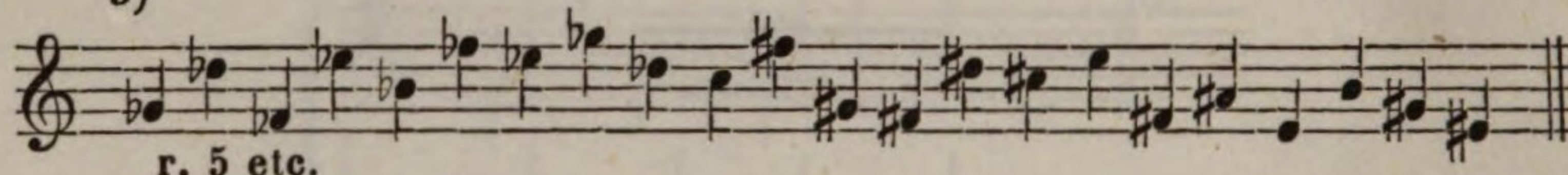
r. 4 etc.

2)



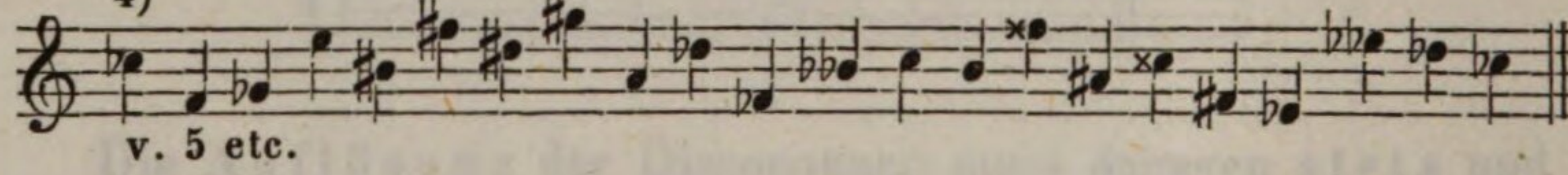
kl. 6 etc.

3)



r. 5 etc.

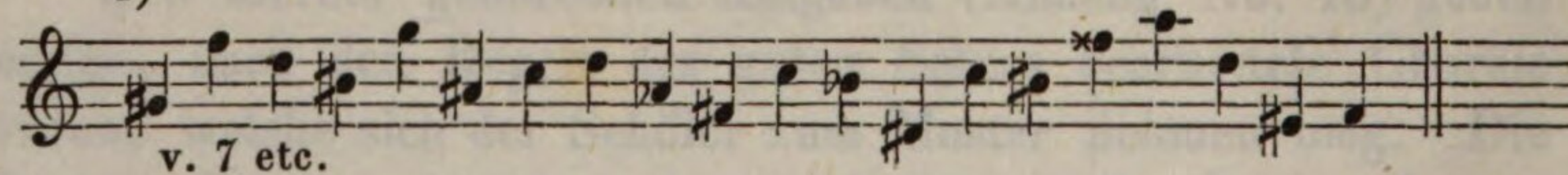
4)



v. 5 etc.

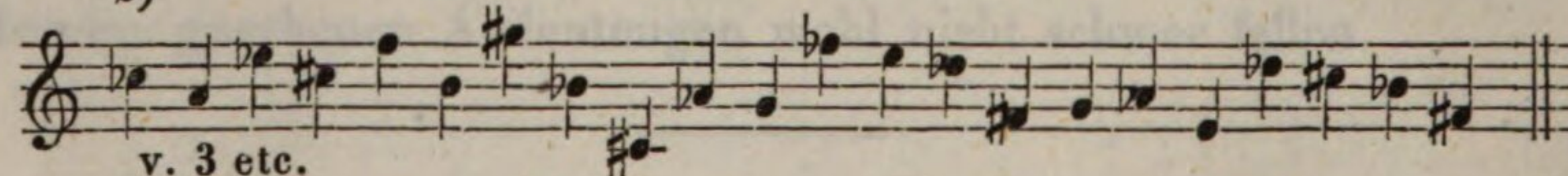
No. 1b.

1)



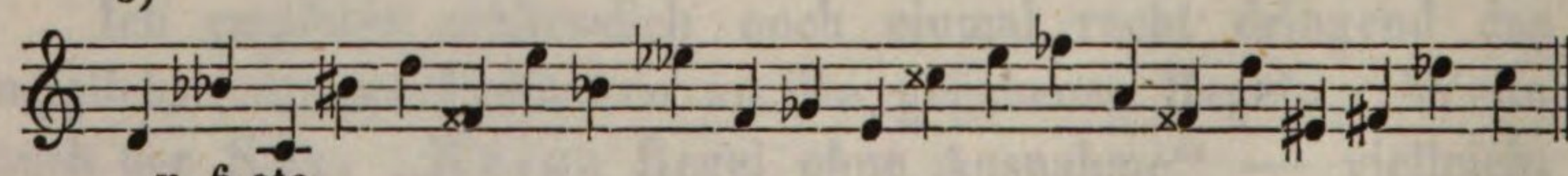
v. 7 etc.

2)



v. 3 etc.

3)



v. 6 etc.

No. 2a.

E. H. 8. L. W. H. 5. L. M. D.

No. 2b.

Enge Harmonie.

D. D. M. D. M. M. V. D. D. D.

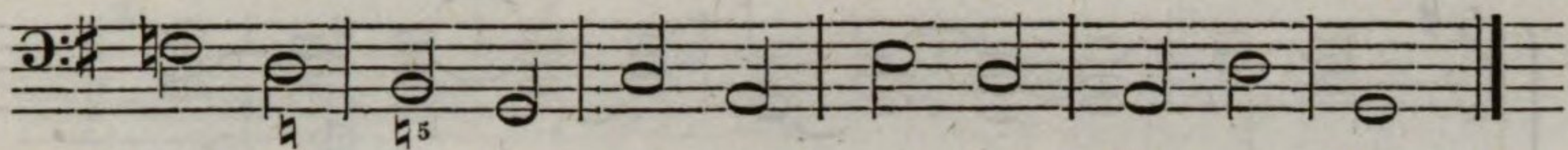
D. M. D. M. D. D. M. D. D.

Weite Harmonie.

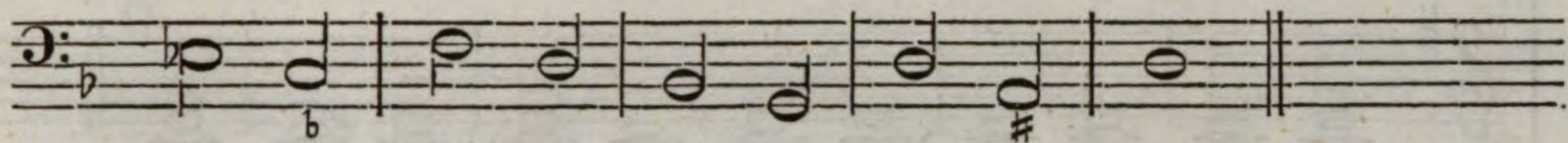
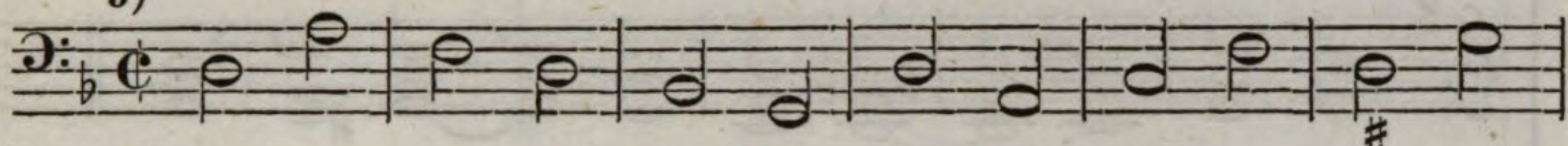
*) 1)

2)

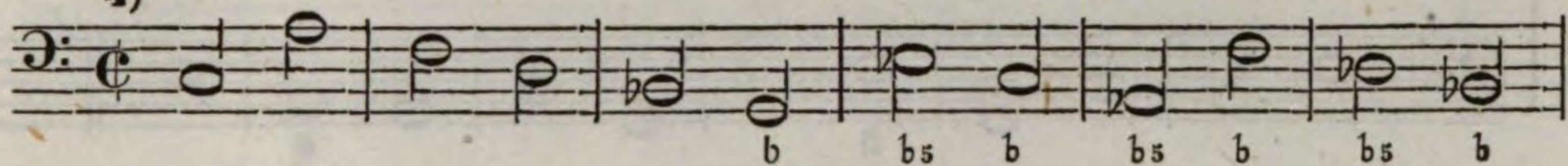
*) Die folgenden Aufgaben sind genau wie das vorstehende Beispiel zu bearbeiten; auch bei jeder folgenden Nummer des Anhangs wird ein vollständig ausgesetztes Beispiel als Muster an der Spitze stehen.



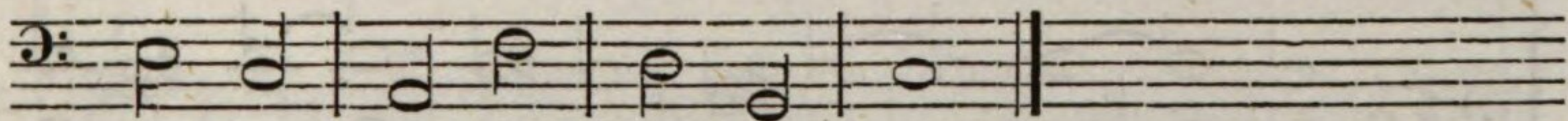
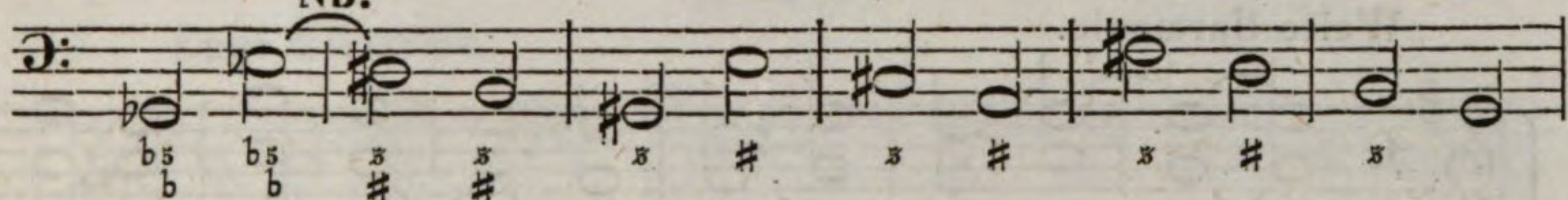
3)



4)



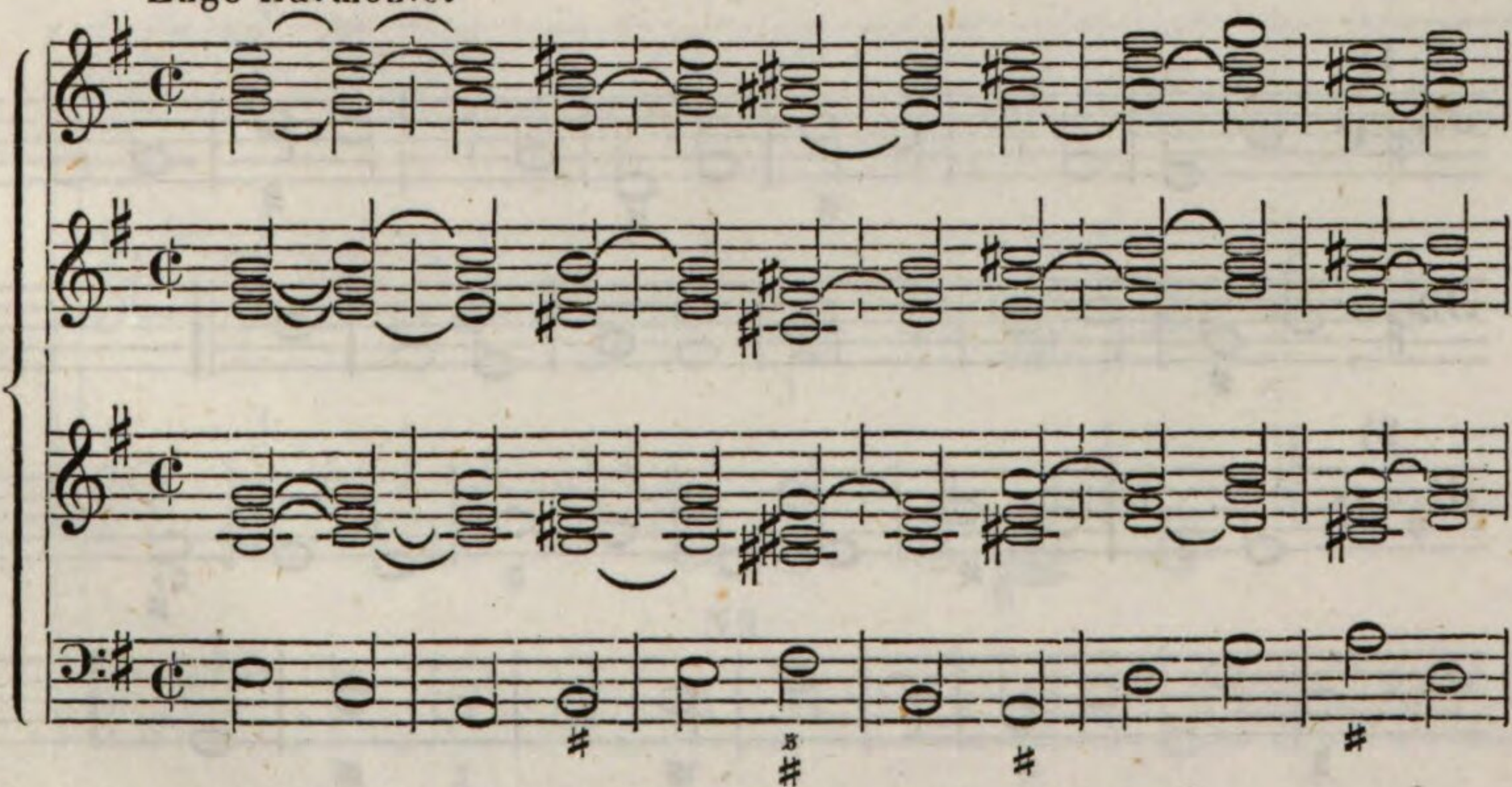
NB.



NB. Der Accord bleibt hier völlig unverändert, nur dass die einzelnen Töne anders benannt werden; man setzt *dis* statt *es*, *fis* statt *ges*, und *ais* statt *b*. Dies Verfahren nennt man die enharmonische Verwechslung (zweier Töne, oder ganzer Accorde).

No. 2^c.

Enge Harmonie.

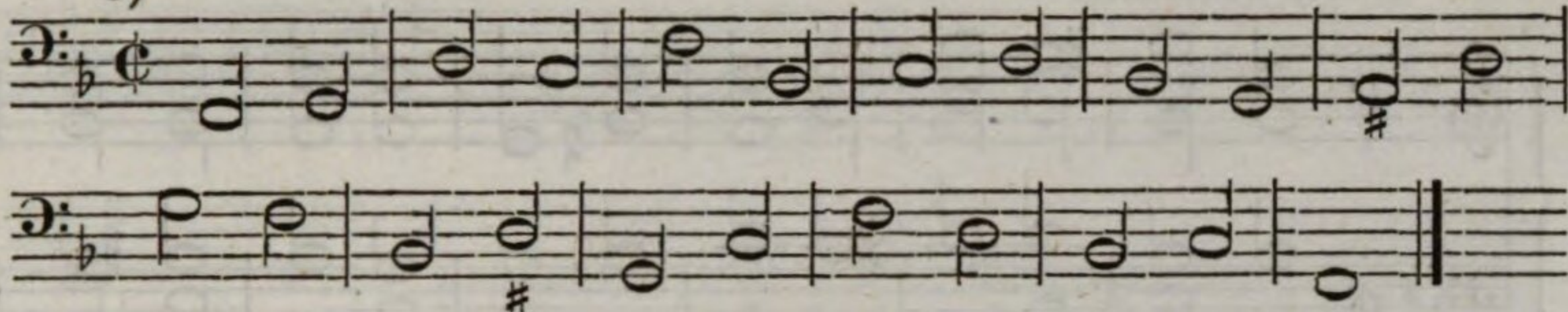


Weite Harmonie.

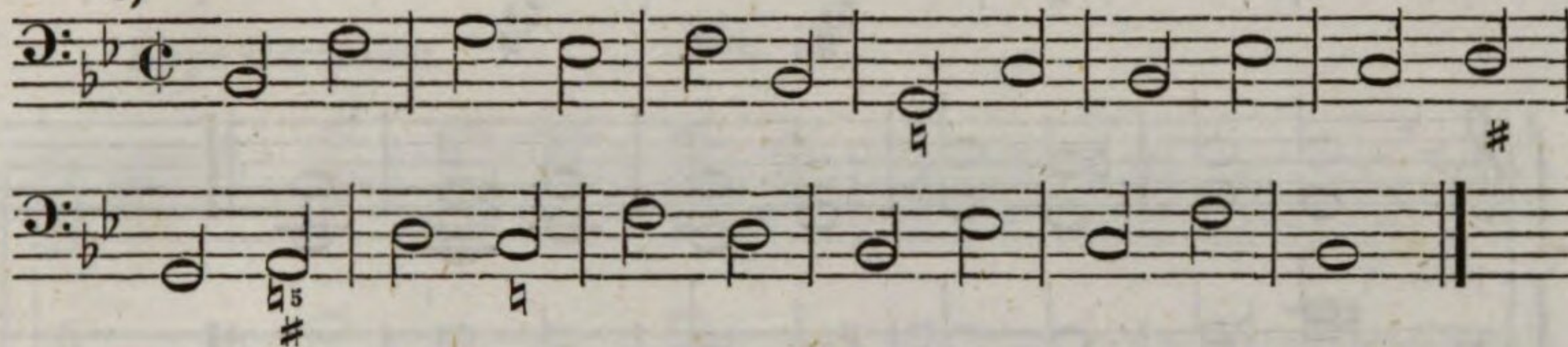
1)

2)

3)

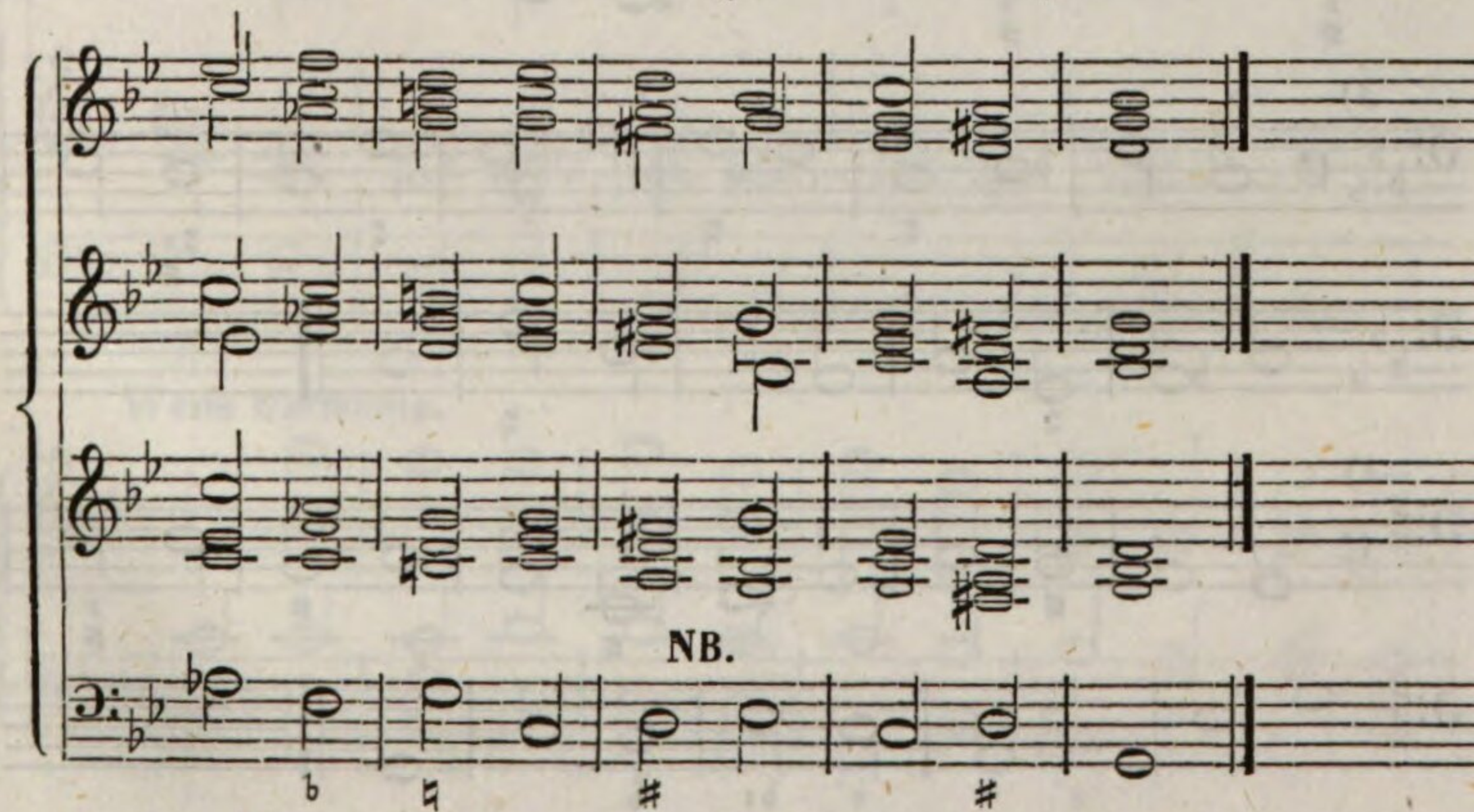
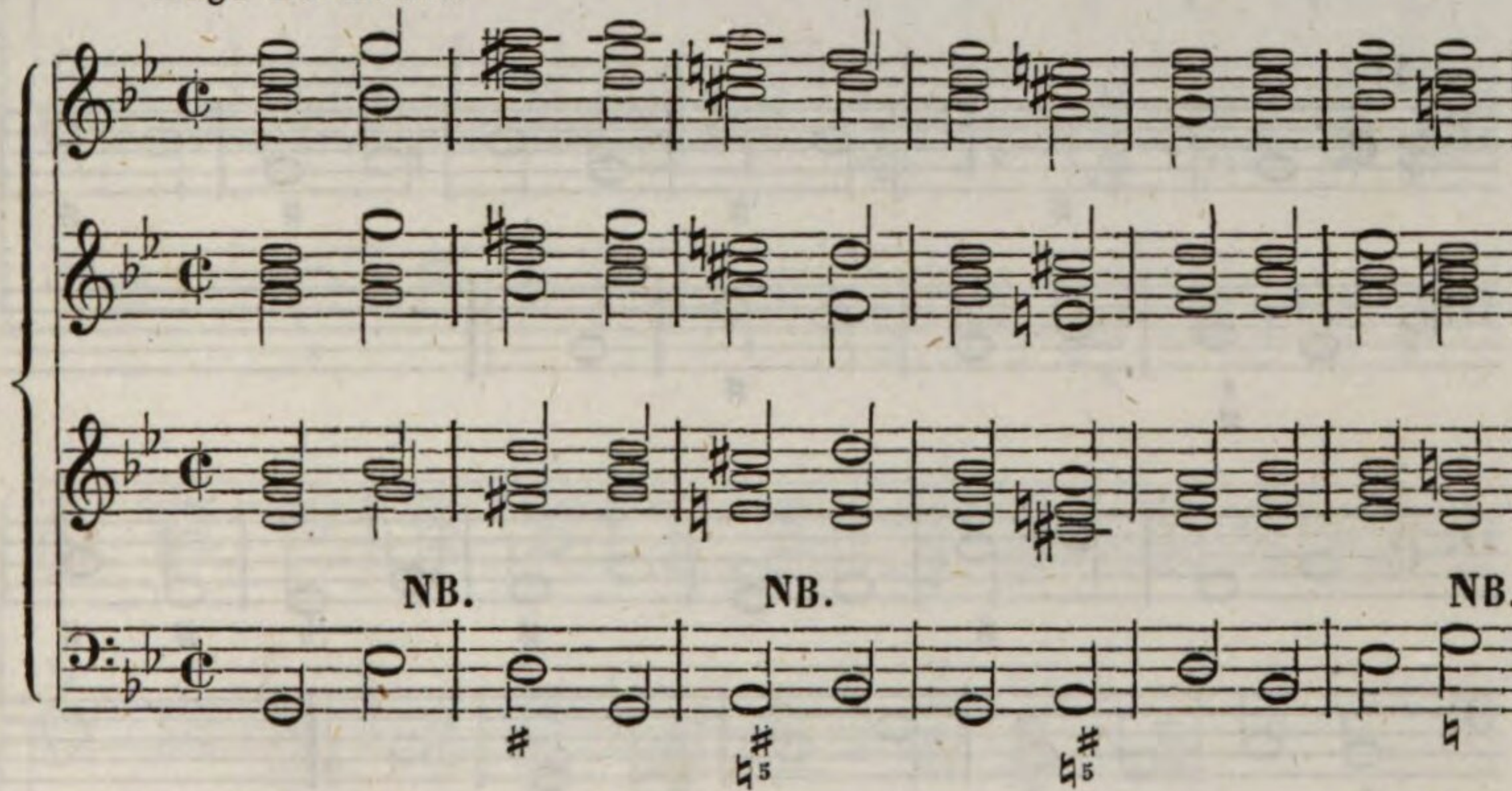


4)

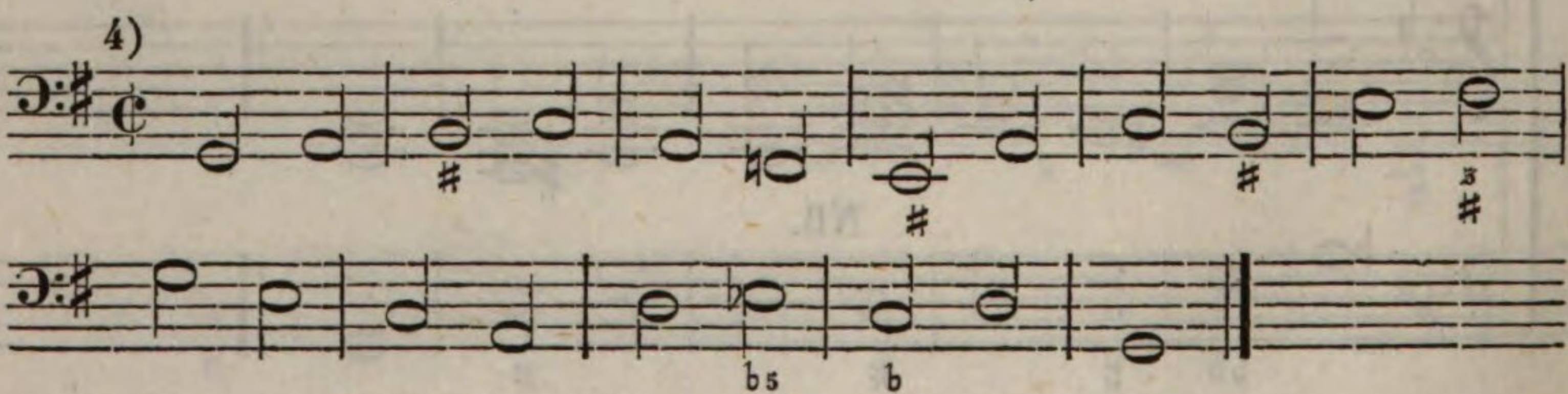
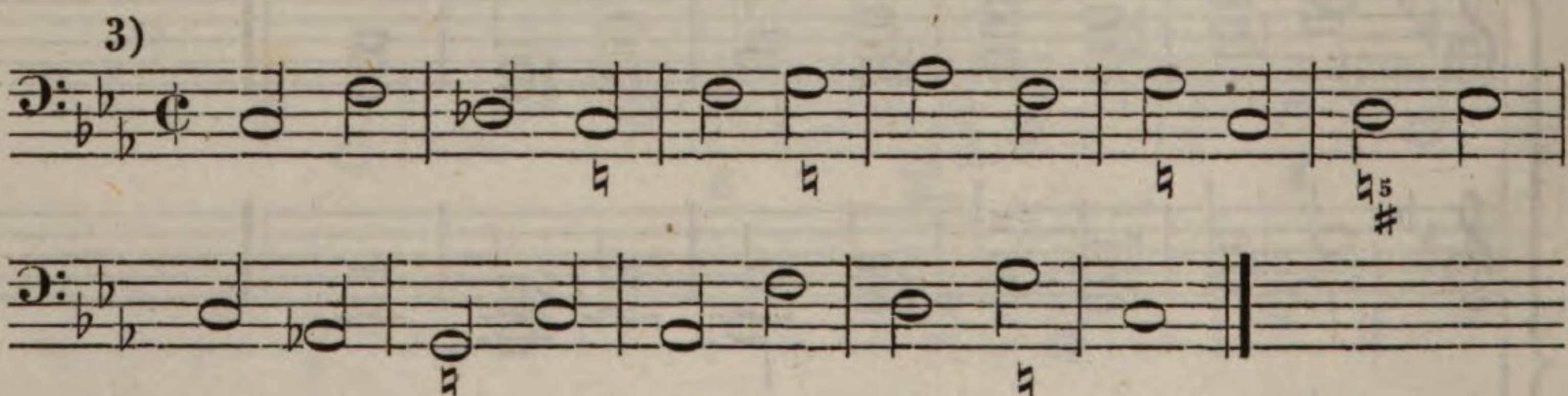
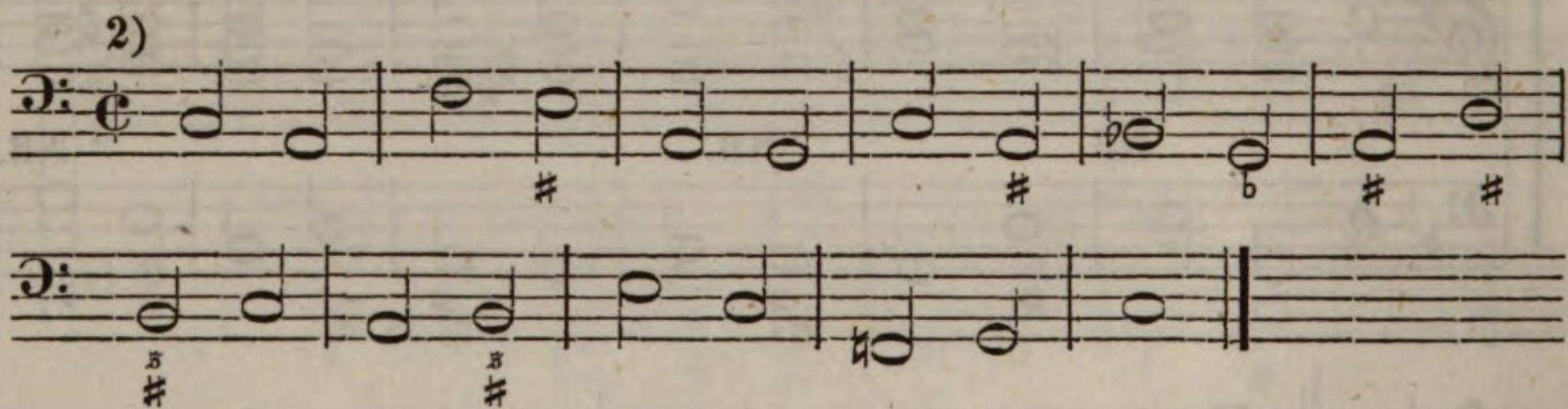
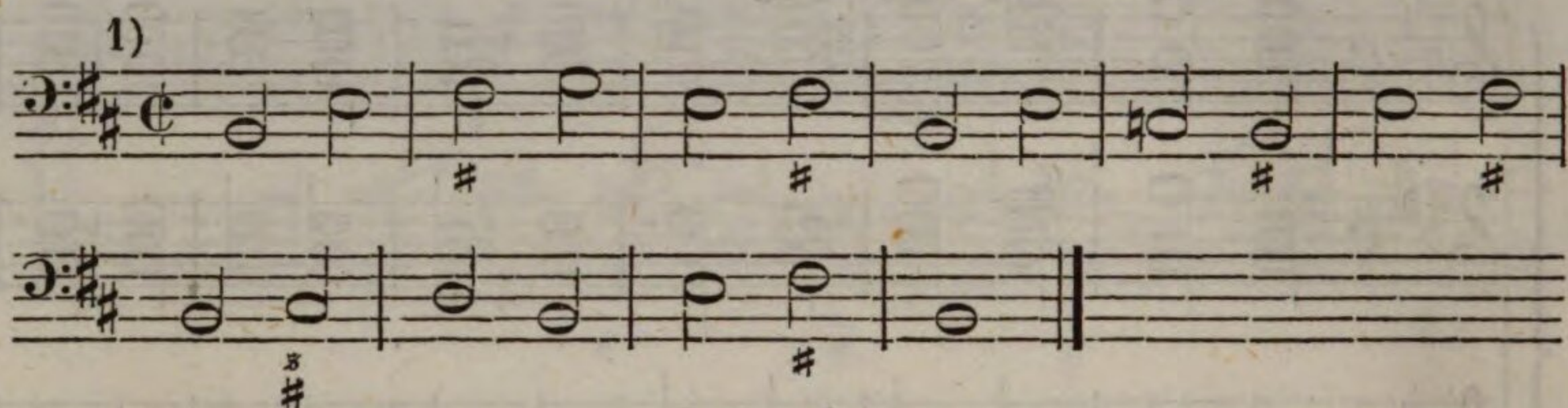
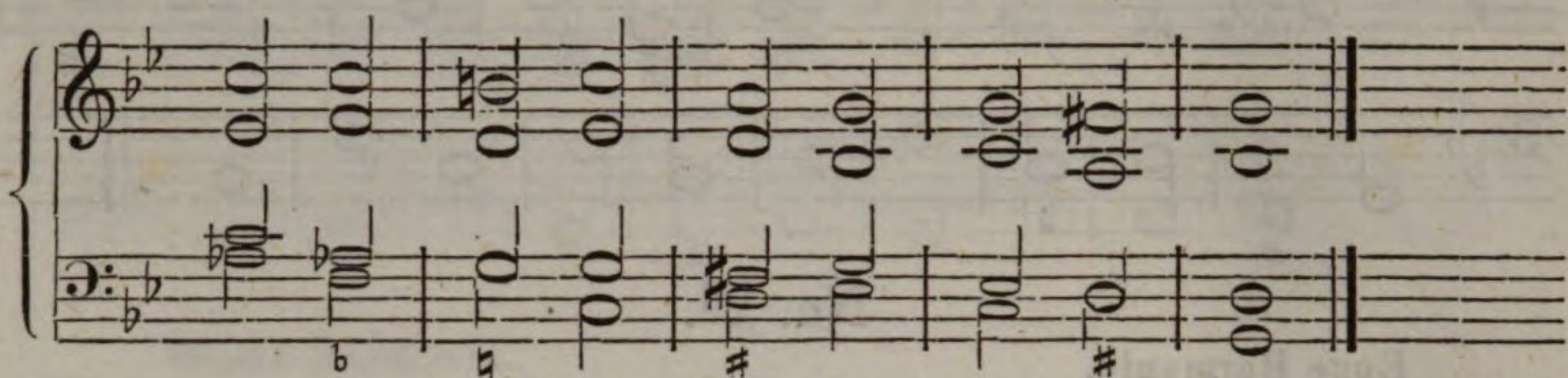
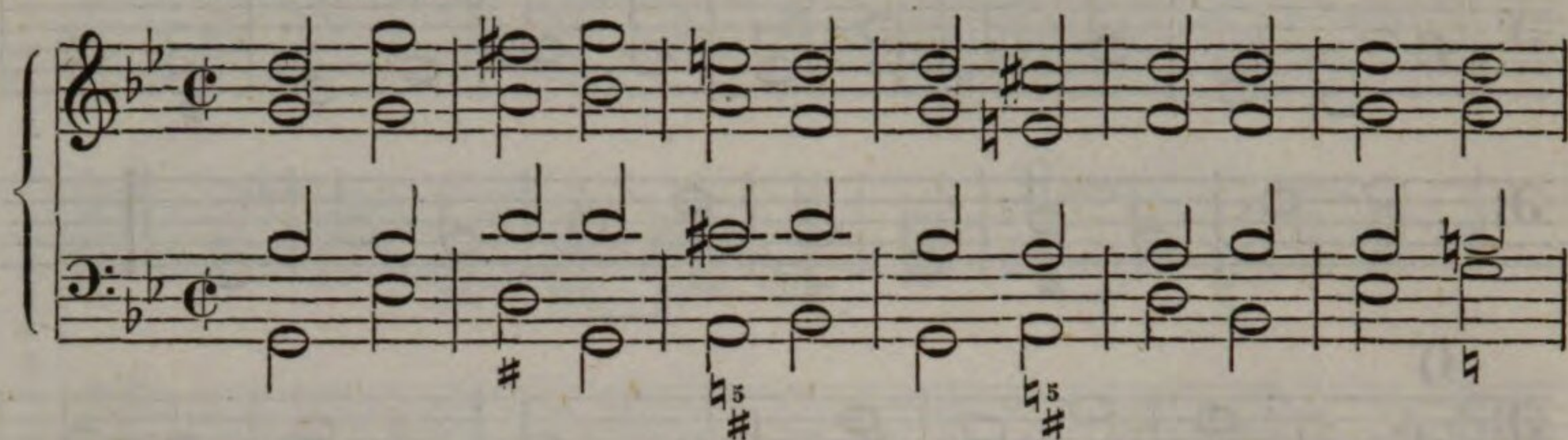


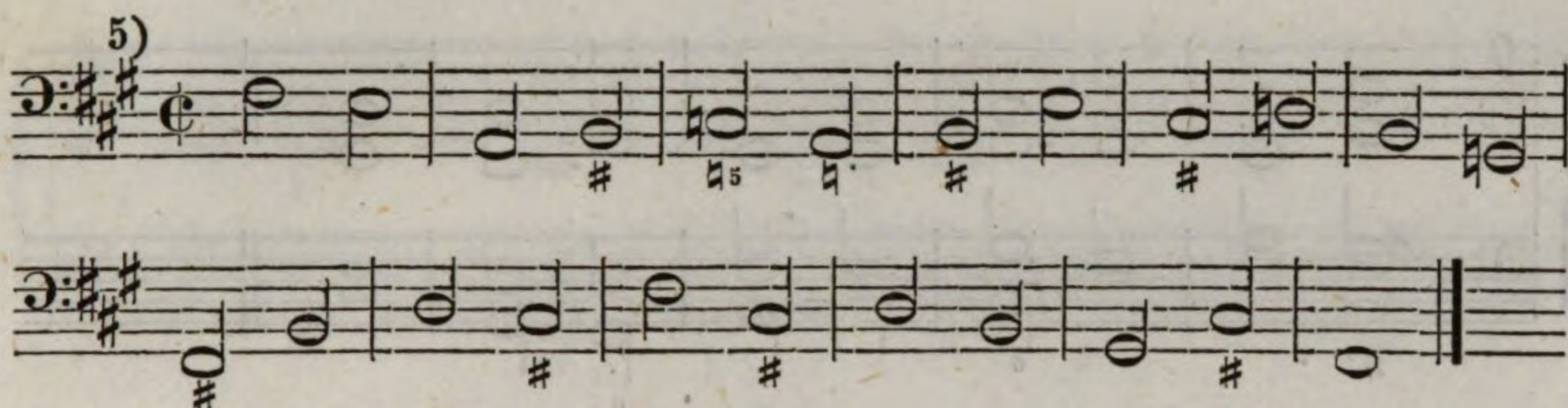
No. 2^d.

Enge Harmonie.



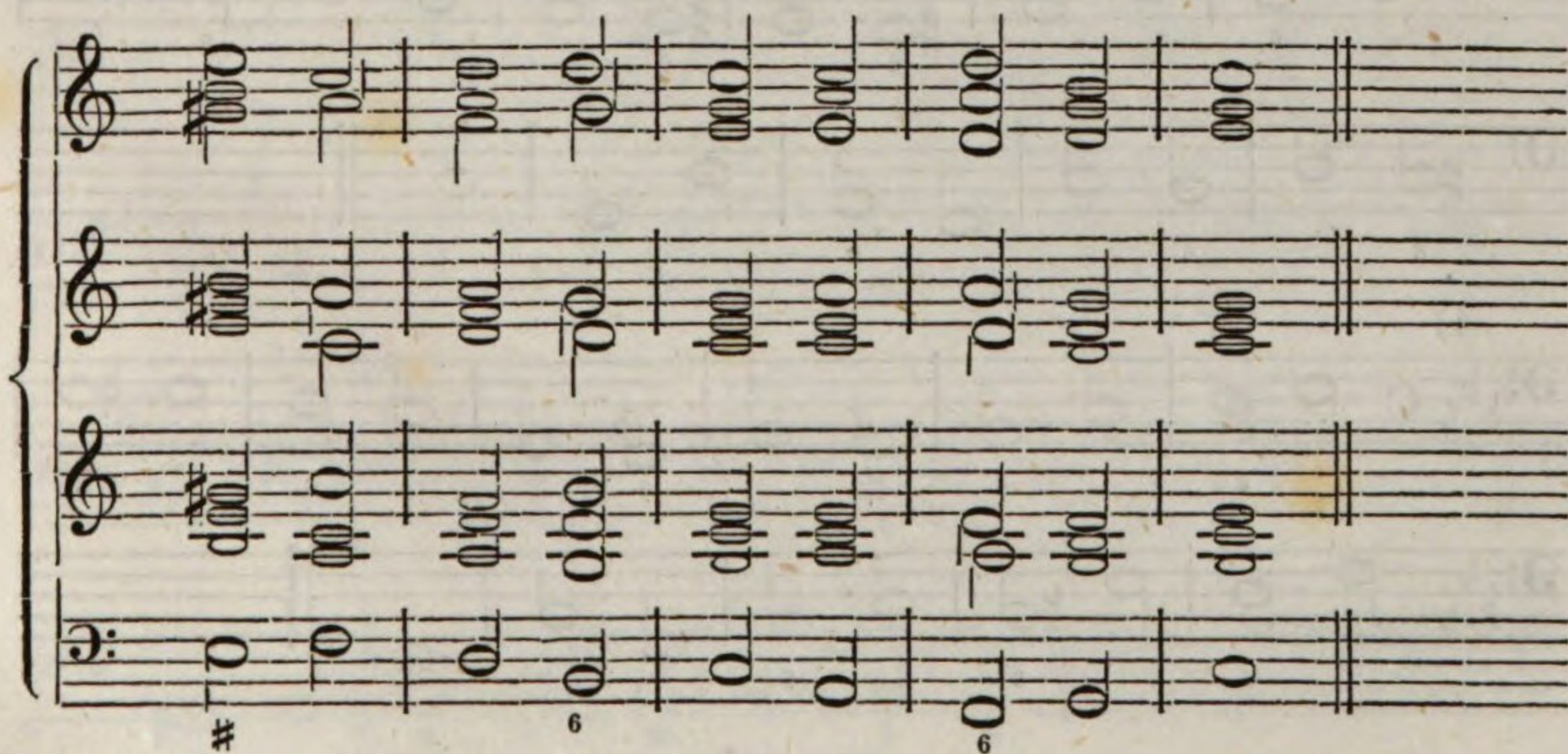
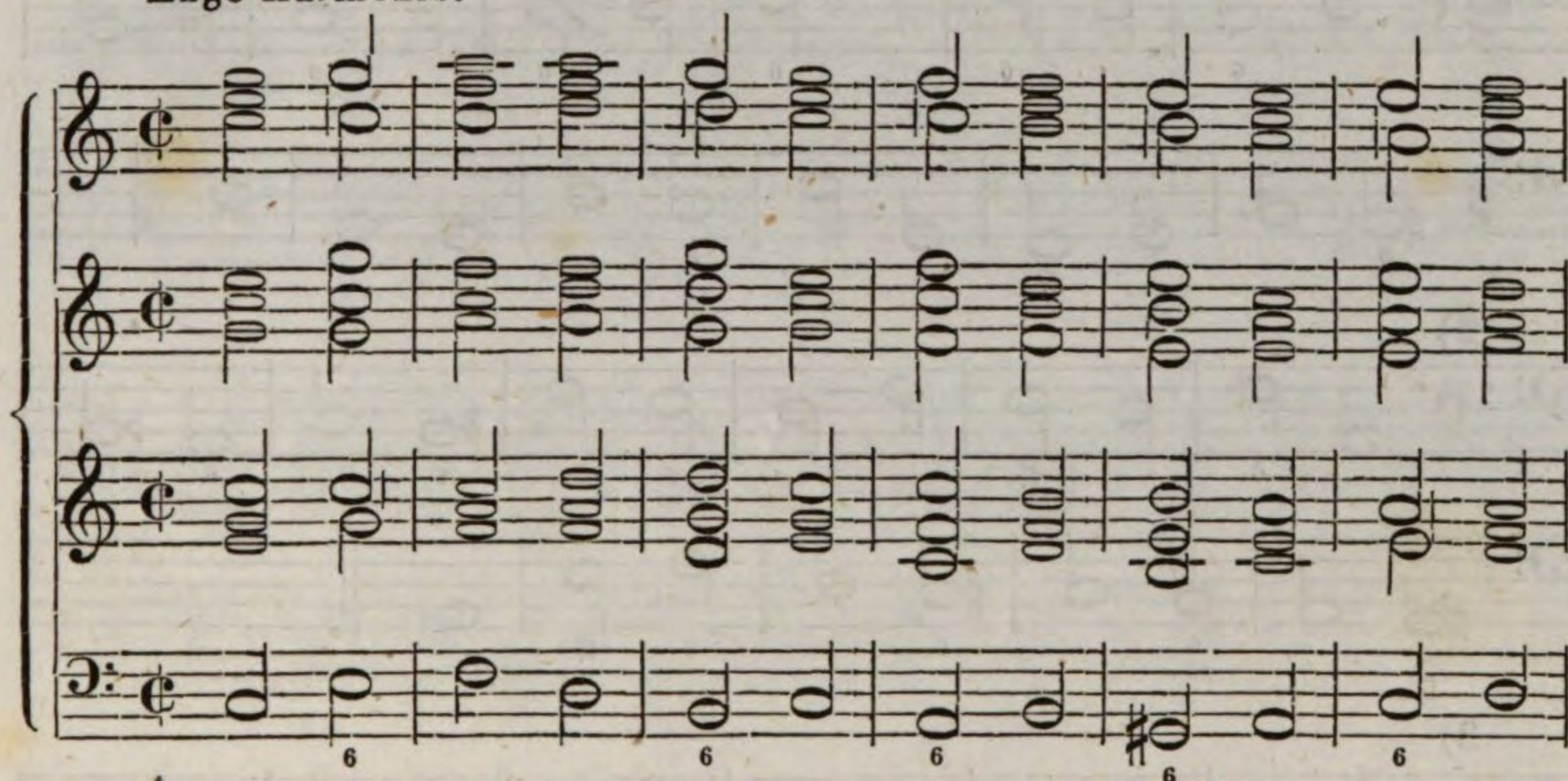
Weite Harmonie.



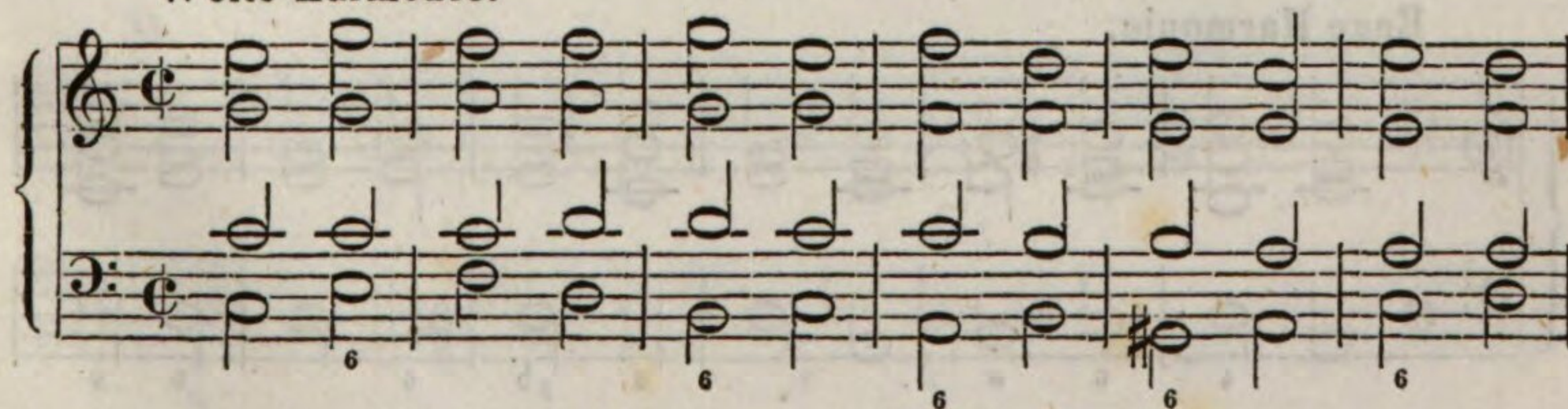


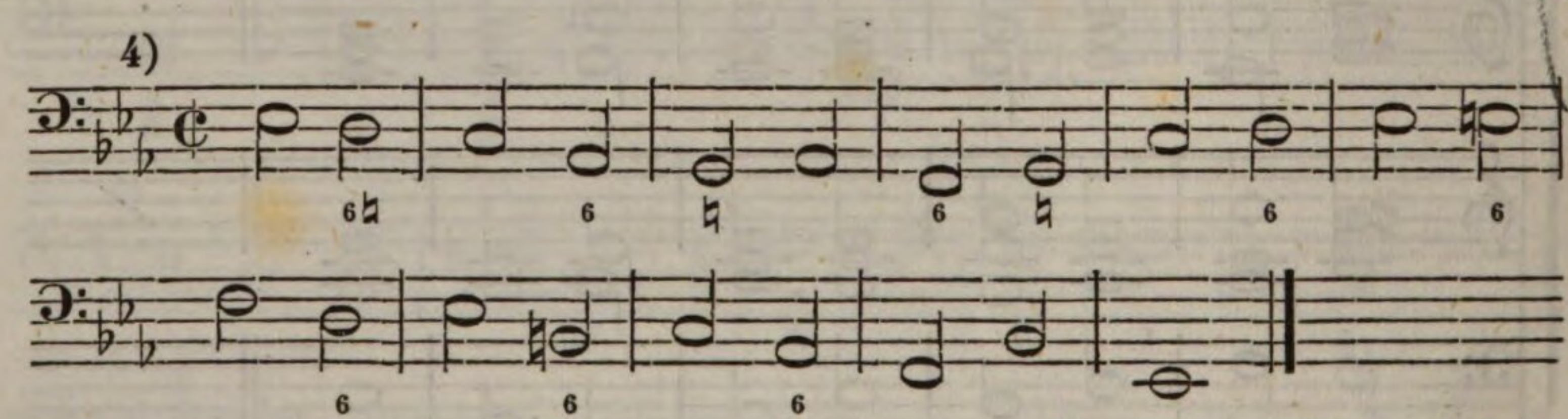
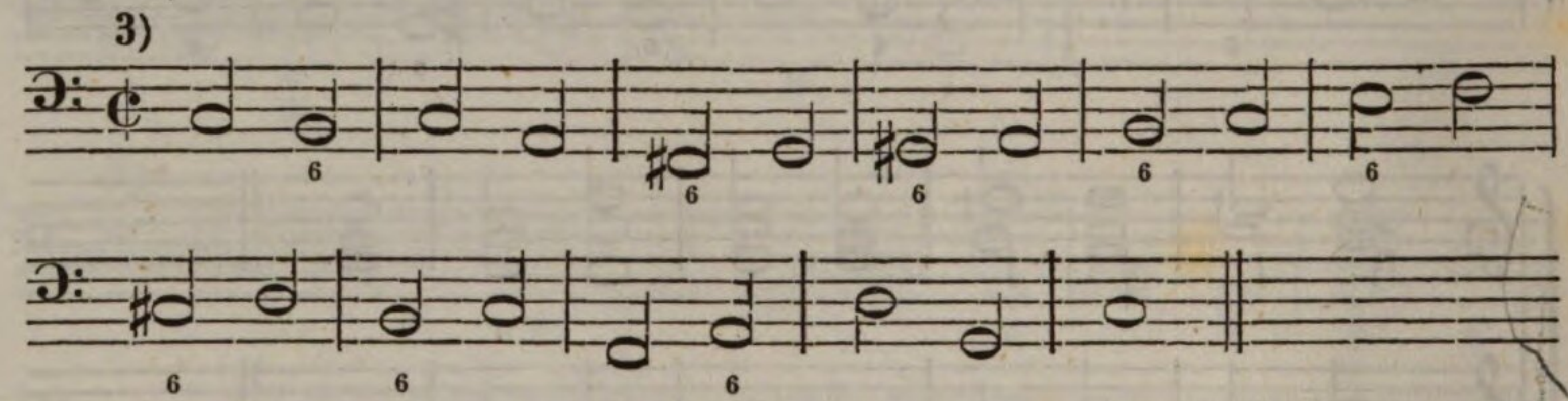
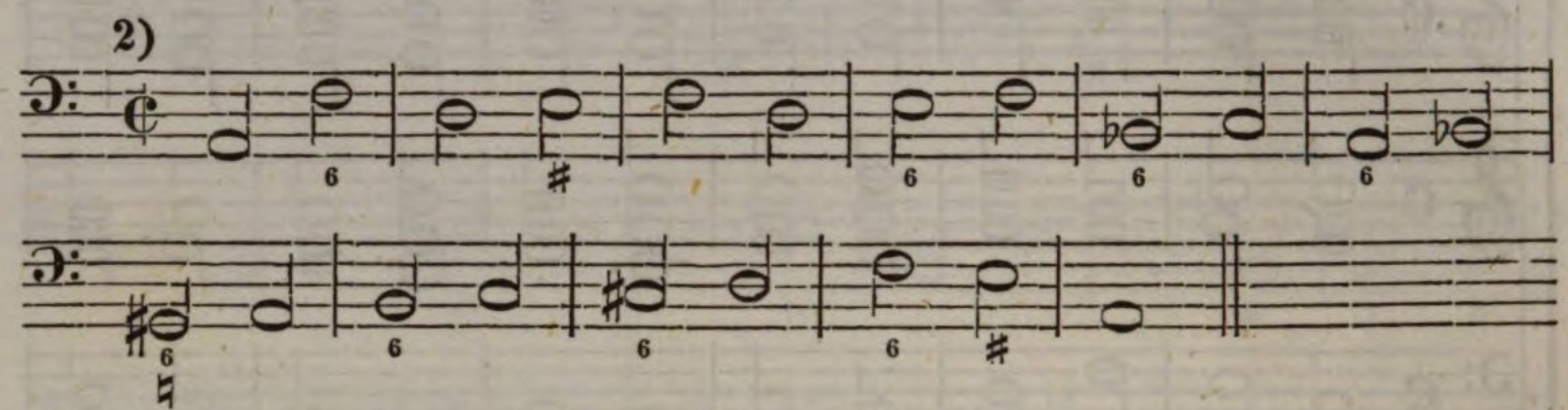
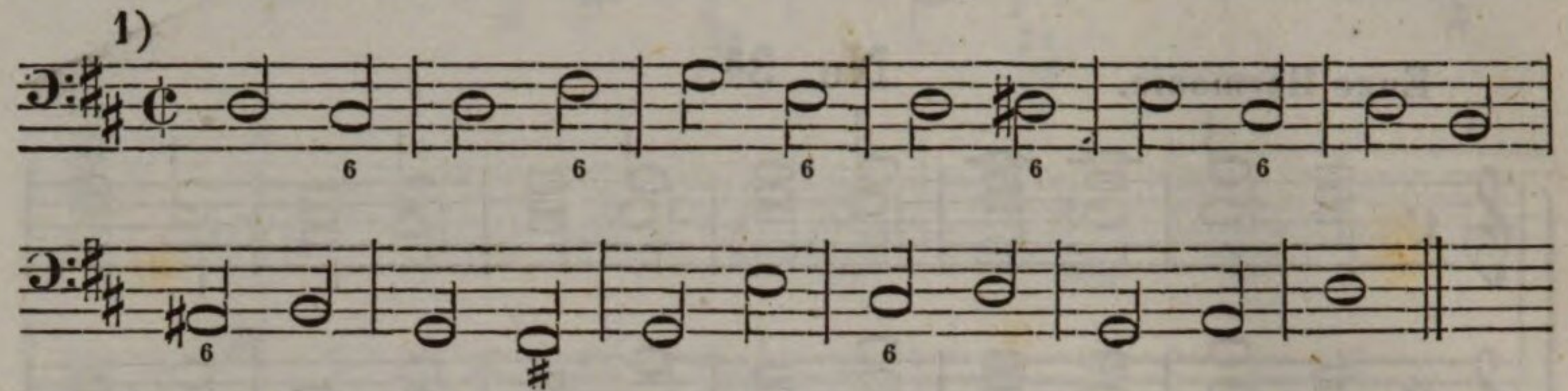
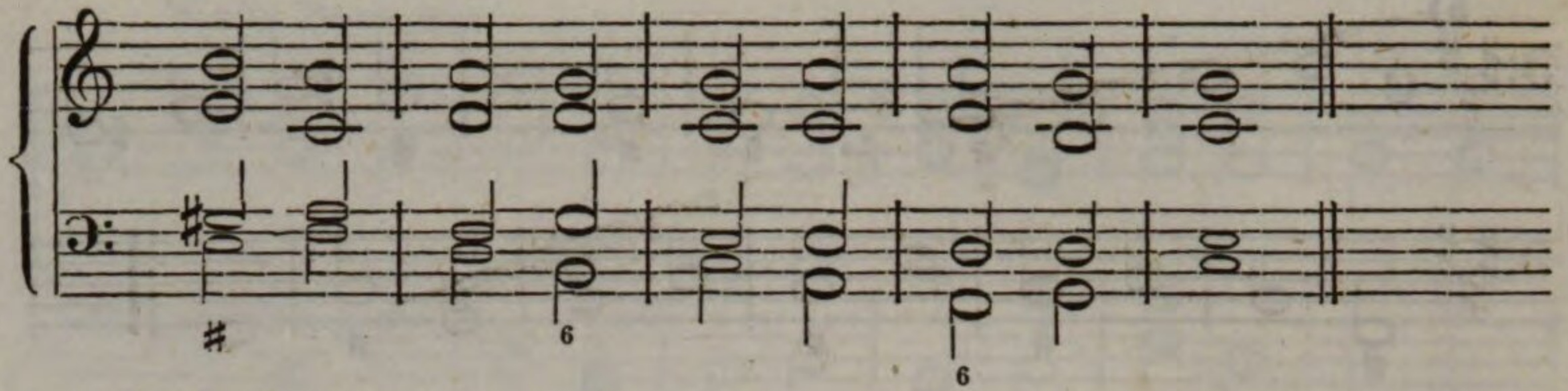
Enge Harmonie.

No. 3a.



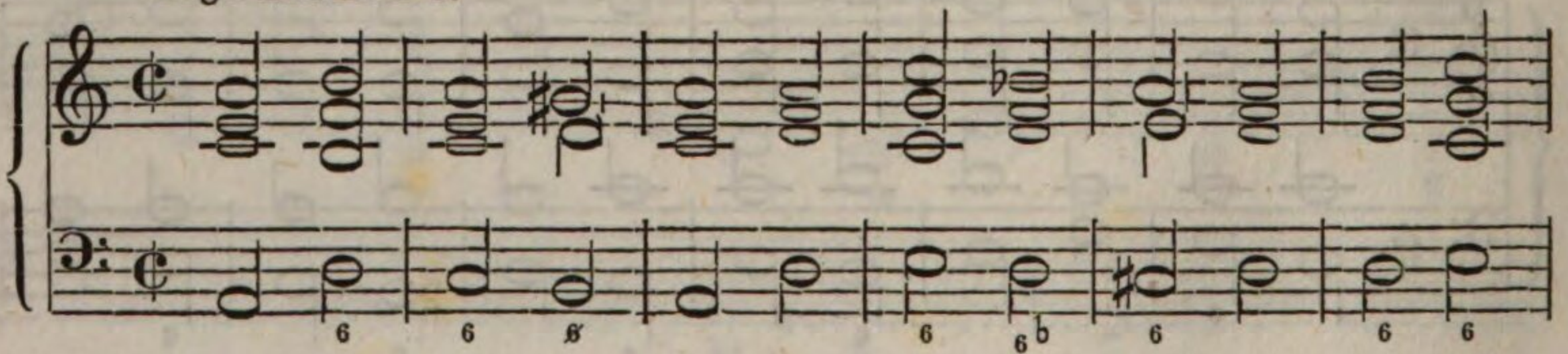
Weite Harmonie.

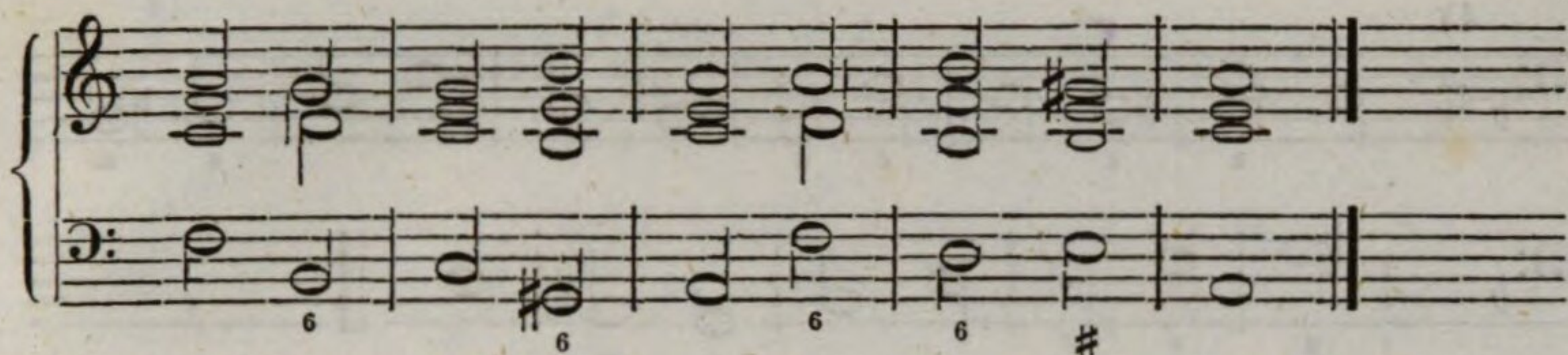




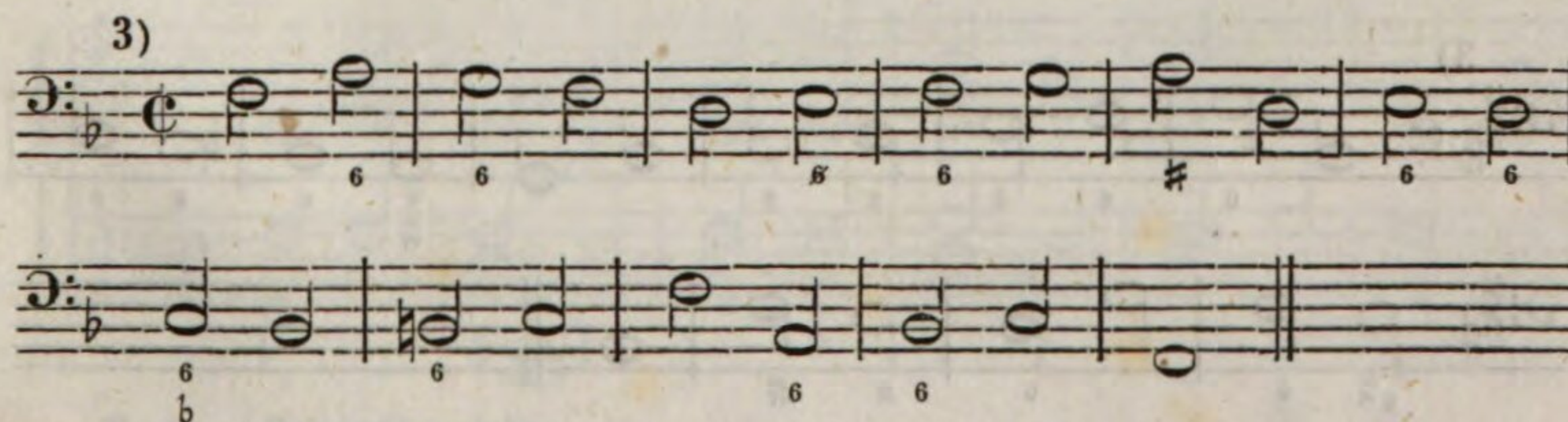
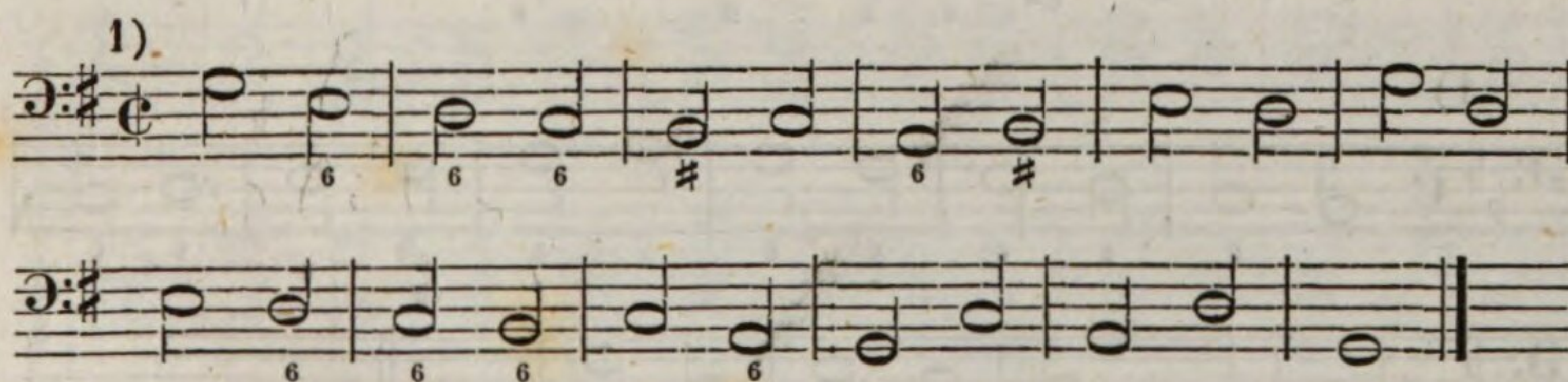
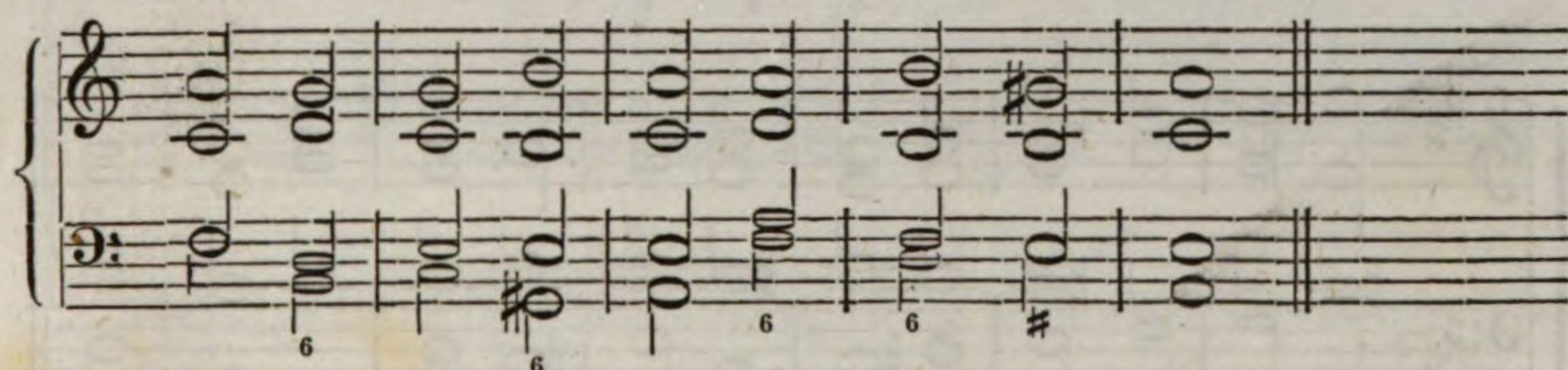
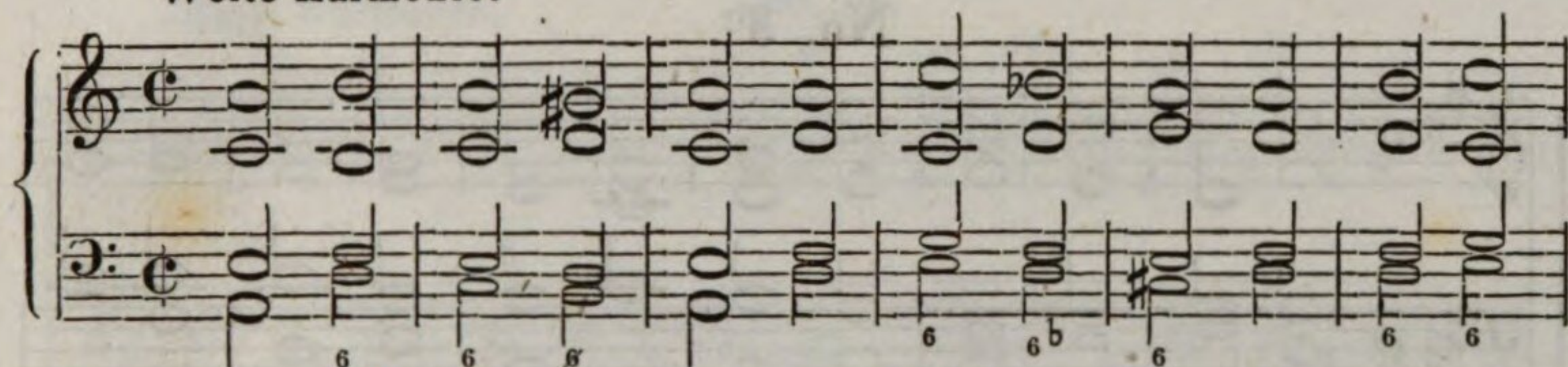
No. 3b.

Enge Harmonie.





Weite Harmonie.



4)

Exercise 4 consists of two staves in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains eight measures of music, and the second staff contains six measures. Fingering numbers (6, 8, #) are written below the notes.

No. 3c.

No. 3c consists of two systems of grand staves (treble and bass clef) in a key signature of two sharps (D major). Each system contains eight measures of music. Fingering numbers (6, #) are written below the notes.

1)

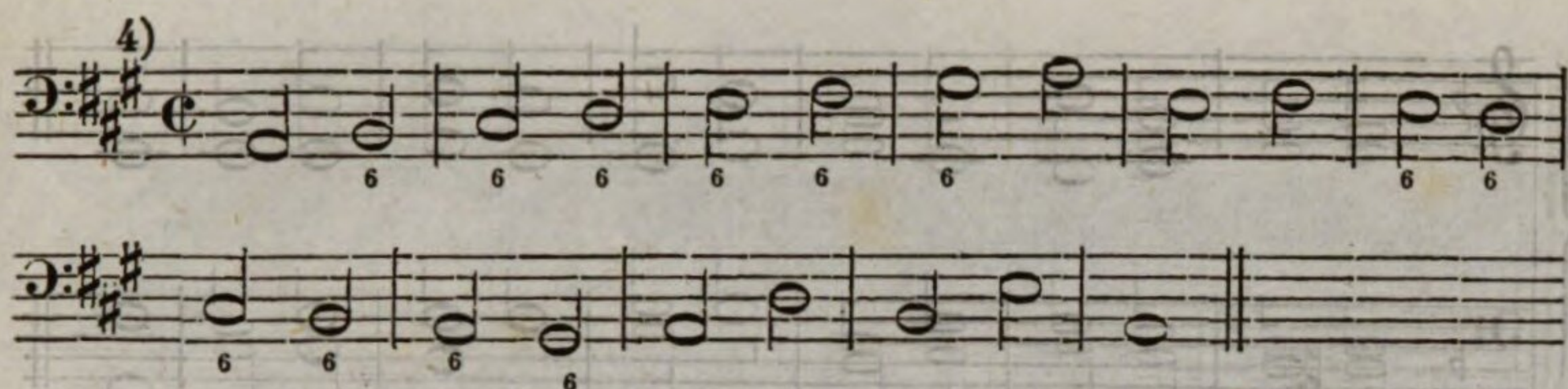
Exercise 1 consists of two staves in bass clef with a key signature of two flats (B-flat major). The first staff contains eight measures of music, and the second staff contains six measures. Fingering numbers (6, b) are written below the notes.

2)

Exercise 2 consists of two staves in bass clef with a key signature of two flats (B-flat major). The first staff contains eight measures of music, and the second staff contains six measures. Fingering numbers (6, #) are written below the notes.

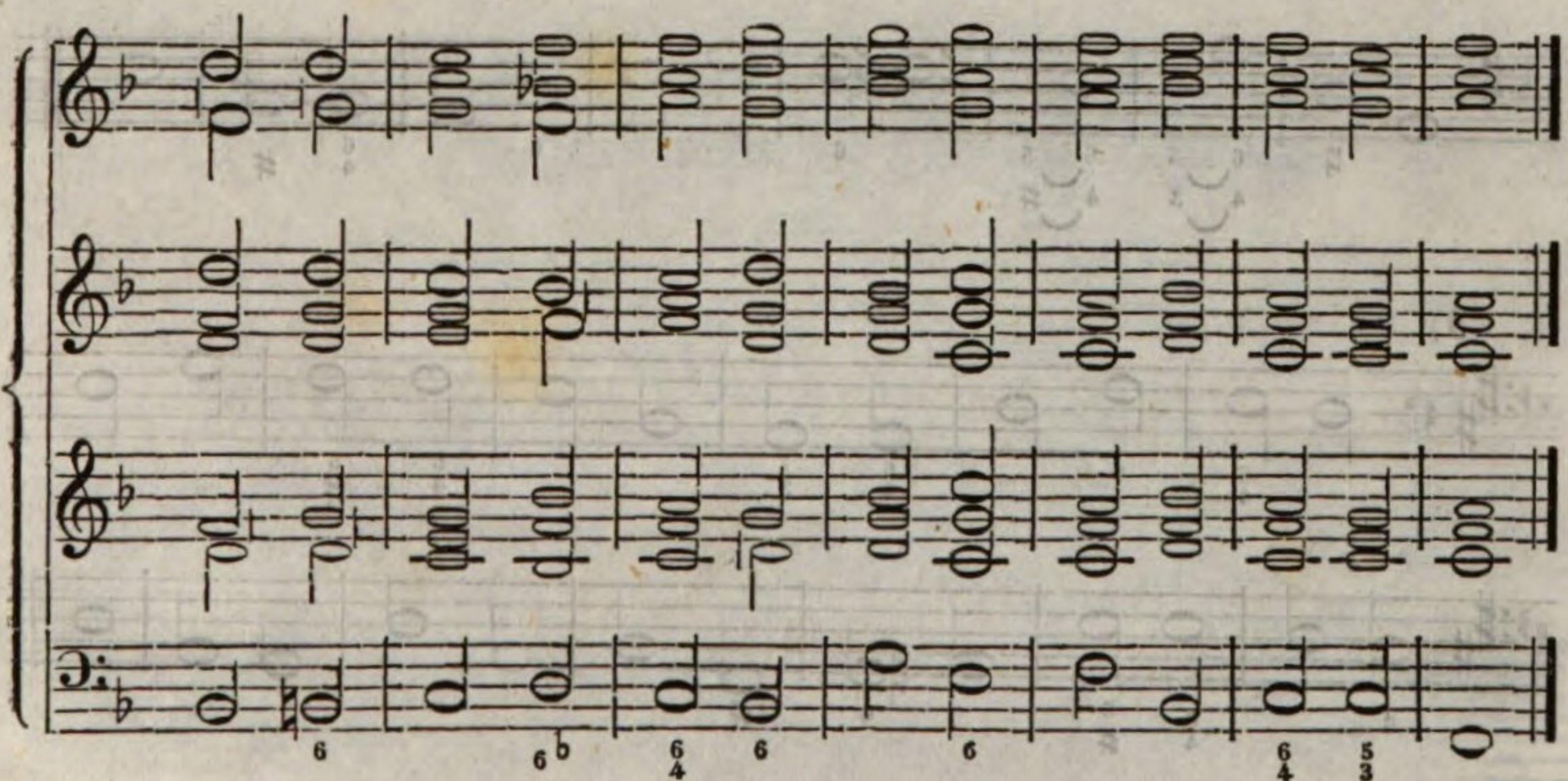
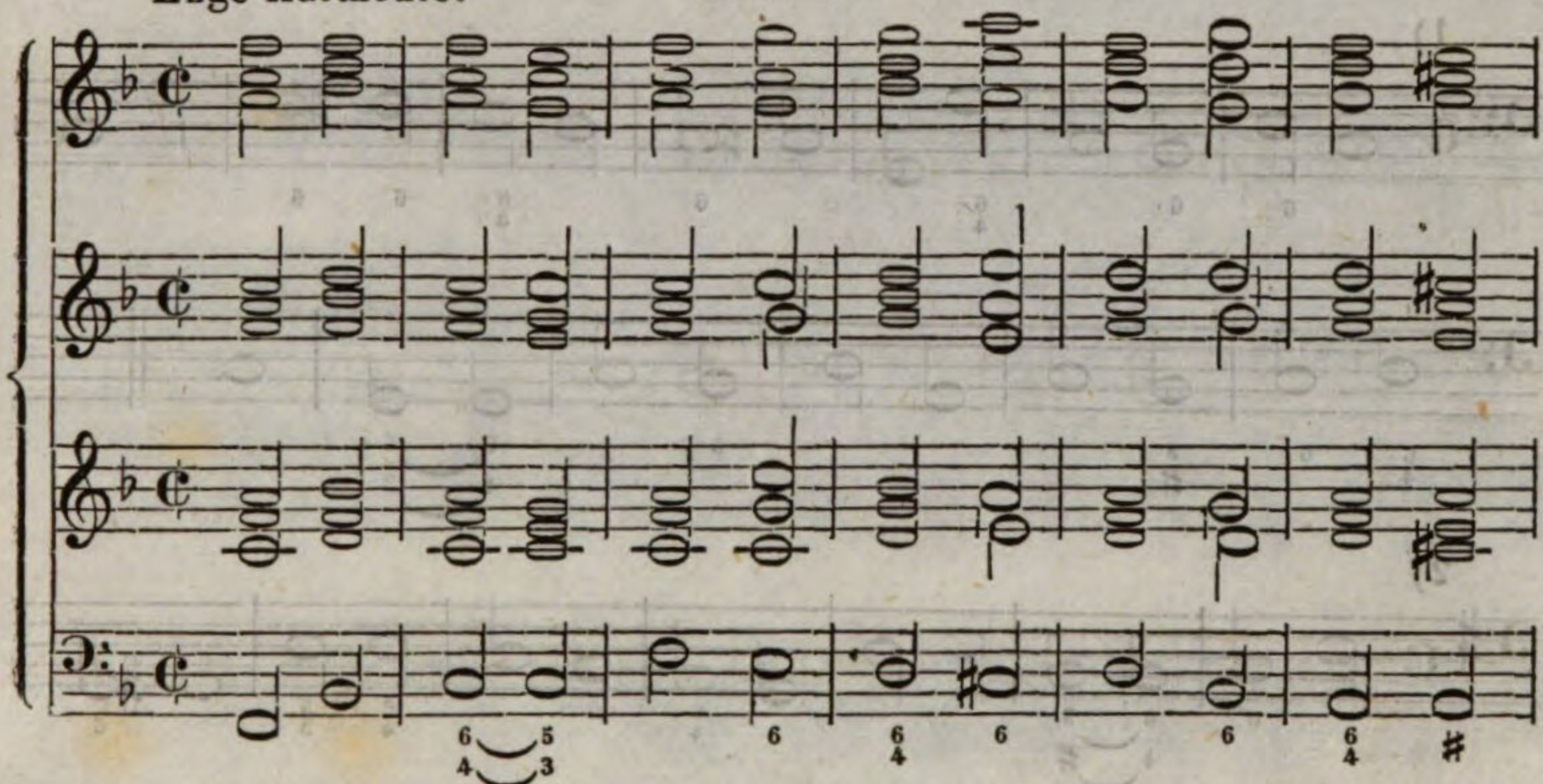
3)

Exercise 3 consists of two staves in bass clef with a key signature of two sharps (D major). The first staff contains eight measures of music, and the second staff contains six measures. Fingering numbers (6, #) are written below the notes.

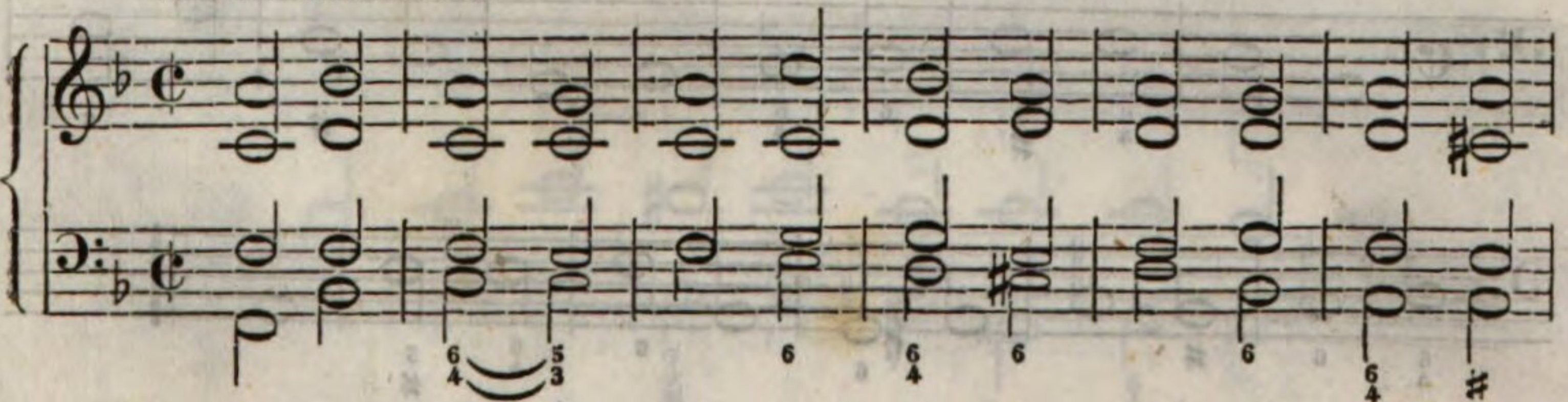


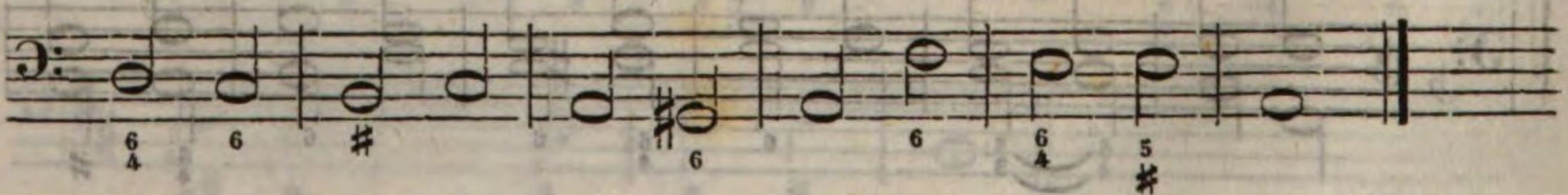
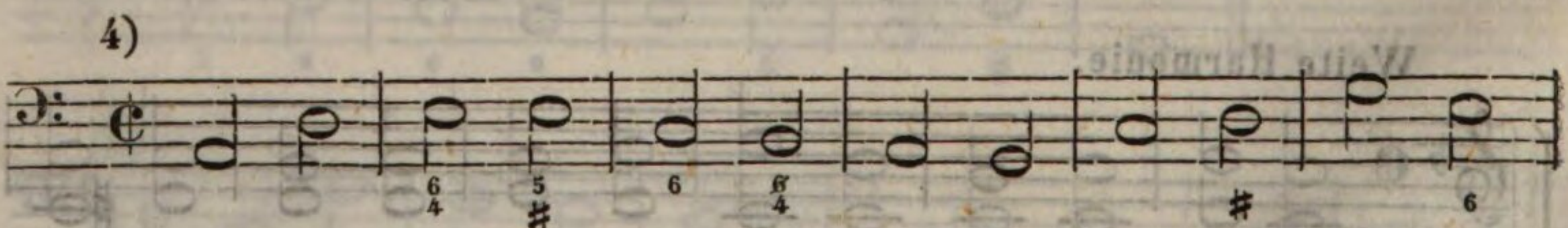
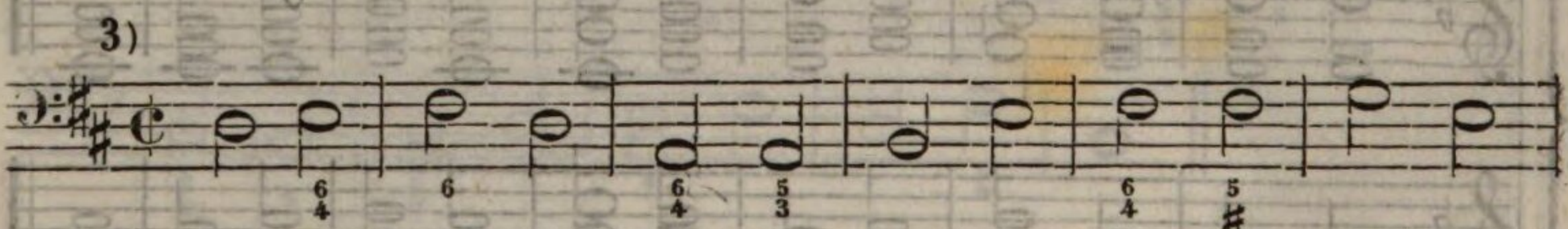
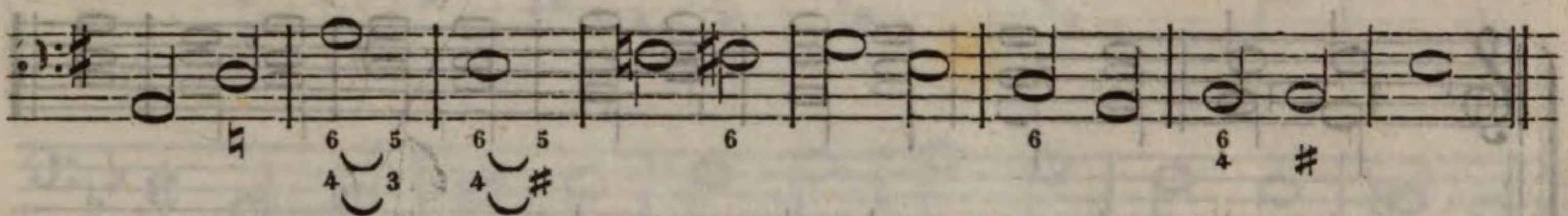
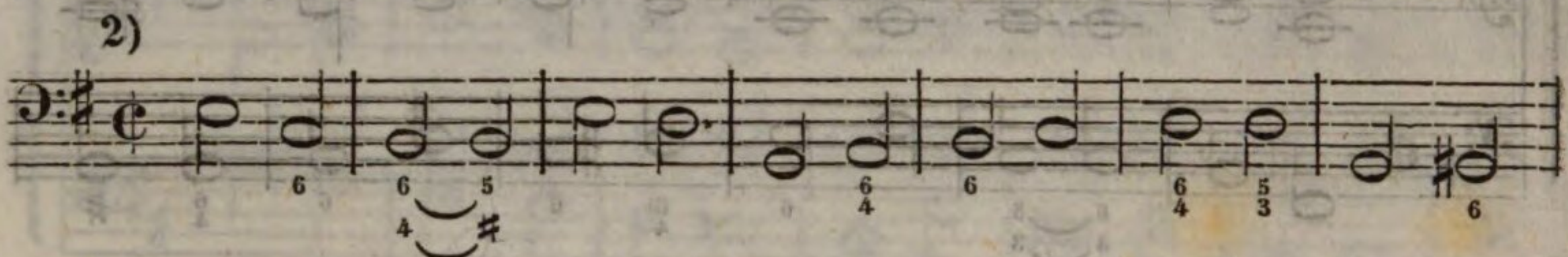
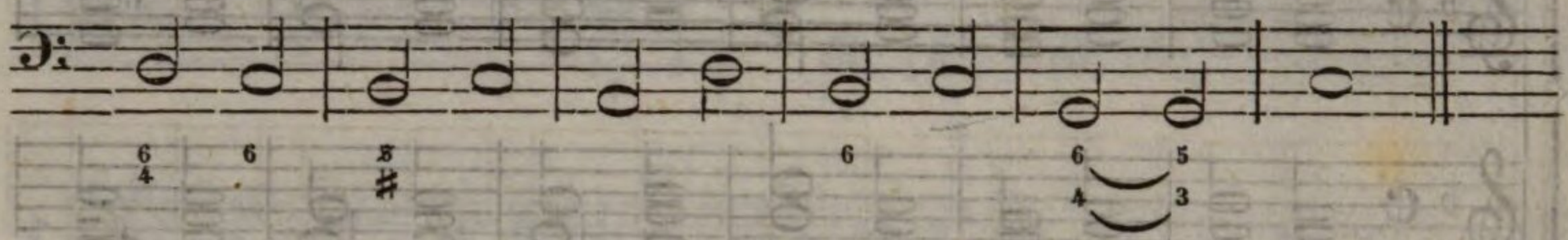
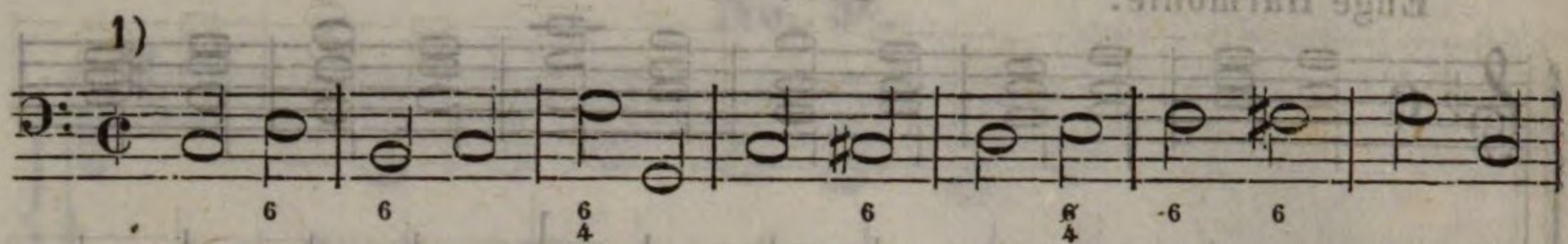
Enge Harmonie.

No. 4.



Weite Harmonie.





No. 5a.

Enge Harmonie.

First system of musical notation for 'Enge Harmonie'. It consists of four staves. The top three staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The music is in common time (C). The first three staves contain dense chordal textures with many beamed notes. The bottom staff contains a single-note bass line. Fingering numbers 7, 7#, and 6 are visible below the bottom staff.

Second system of musical notation for 'Enge Harmonie'. It consists of four staves. The top three staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The music continues with dense chordal textures. Fingering numbers 7#, 6, 7 3#, 6 4, and 7 are visible below the bottom staff.

Weite Harmonie.

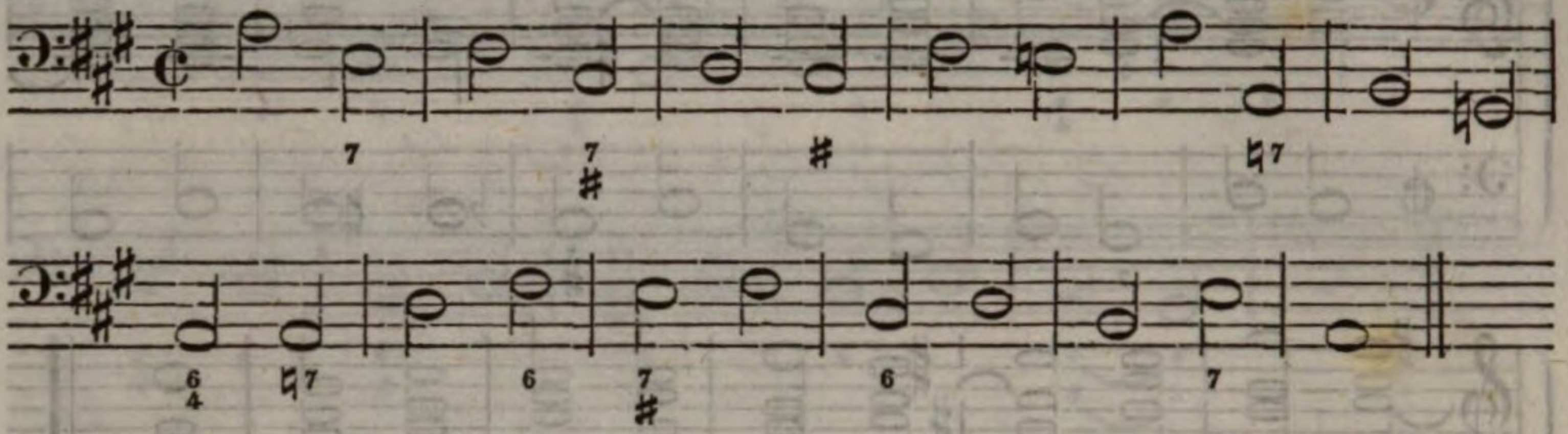
First system of musical notation for 'Weite Harmonie'. It consists of two staves. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. The music is in common time (C). The top staff contains dense chordal textures, while the bottom staff contains a single-note bass line. Fingering numbers 7, 7#, and 6 are visible below the bottom staff.

Second system of musical notation for 'Weite Harmonie'. It consists of two staves. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. The music continues with dense chordal textures. Fingering numbers 7#, 6, 7 3#, 6 4, 7, and 7* are visible below the bottom staff.

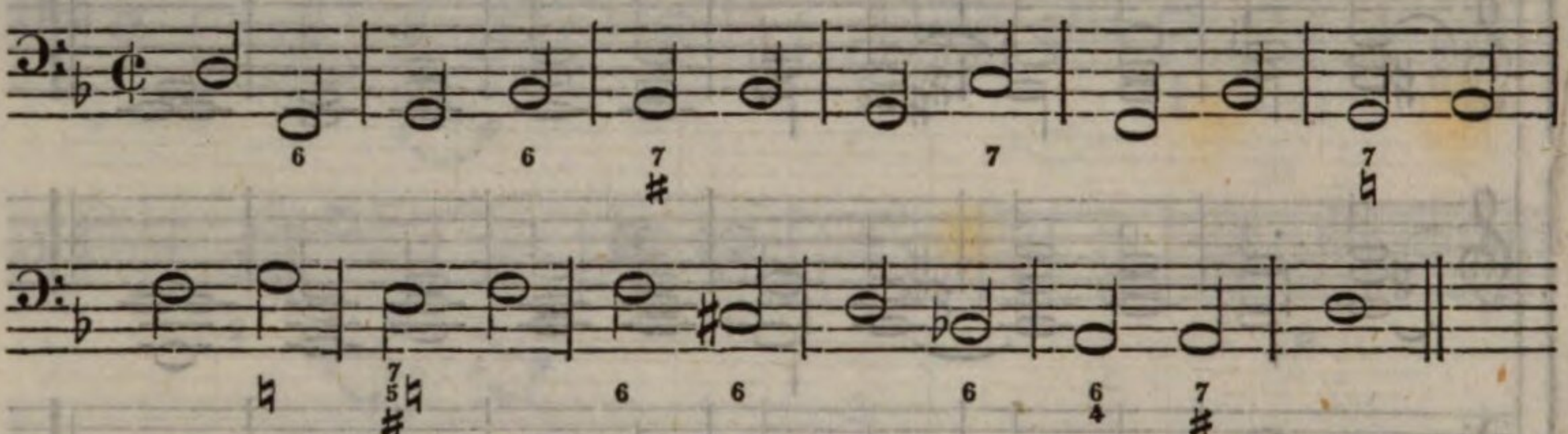
1)



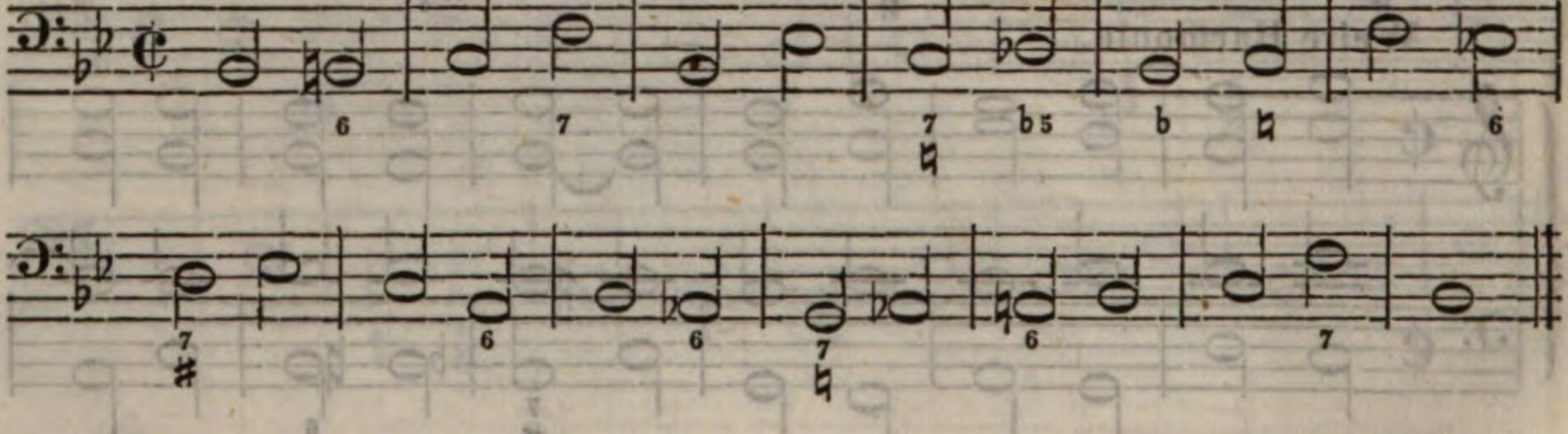
2)



3)



4)



5)



No. 5^b.

Enge Harmonie.

Enge Harmonie. Musical score for piano, featuring a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The piece consists of 16 measures. The first measure has a 7# chord marking below the bass staff. The second measure has a 7 chord marking. The third measure has a 7# chord marking. The fourth measure has a 7# chord marking. The fifth measure has a 7 chord marking. The sixth measure has a 7# chord marking. The seventh measure has a 7 chord marking. The eighth measure has a 7# chord marking. The ninth measure has a 7 chord marking. The tenth measure has a 7# chord marking. The eleventh measure has a 7 chord marking. The twelfth measure has a 7# chord marking. The thirteenth measure has a 7 chord marking. The fourteenth measure has a 7# chord marking. The fifteenth measure has a 7 chord marking. The sixteenth measure has a 7# chord marking.

Weite Harmonie. Musical score for piano, featuring a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The piece consists of 16 measures. The first measure has a 7# chord marking below the bass staff. The second measure has a 7 chord marking. The third measure has a 7# chord marking. The fourth measure has a 7 chord marking. The fifth measure has a 7# chord marking. The sixth measure has a 7 chord marking. The seventh measure has a 7# chord marking. The eighth measure has a 7 chord marking. The ninth measure has a 7# chord marking. The tenth measure has a 7 chord marking. The eleventh measure has a 7# chord marking. The twelfth measure has a 7 chord marking. The thirteenth measure has a 7# chord marking. The fourteenth measure has a 7 chord marking. The fifteenth measure has a 7# chord marking. The sixteenth measure has a 7 chord marking.

Weite Harmonie.

Weite Harmonie. Musical score for piano, featuring a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The piece consists of 16 measures. The first measure has a 7# chord marking below the bass staff. The second measure has a 7 chord marking. The third measure has a 7# chord marking. The fourth measure has a 7 chord marking. The fifth measure has a 7# chord marking. The sixth measure has a 7 chord marking. The seventh measure has a 7# chord marking. The eighth measure has a 7 chord marking. The ninth measure has a 7# chord marking. The tenth measure has a 7 chord marking. The eleventh measure has a 7# chord marking. The twelfth measure has a 7 chord marking. The thirteenth measure has a 7# chord marking. The fourteenth measure has a 7 chord marking. The fifteenth measure has a 7# chord marking. The sixteenth measure has a 7 chord marking.

1)

2)

3)

4)

No. 6.

Enge Harmonie.

First system of musical notation, featuring four staves (two treble and two bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The notation includes various chords and single notes, with some notes marked with fingerings like 5, 6, and 7.

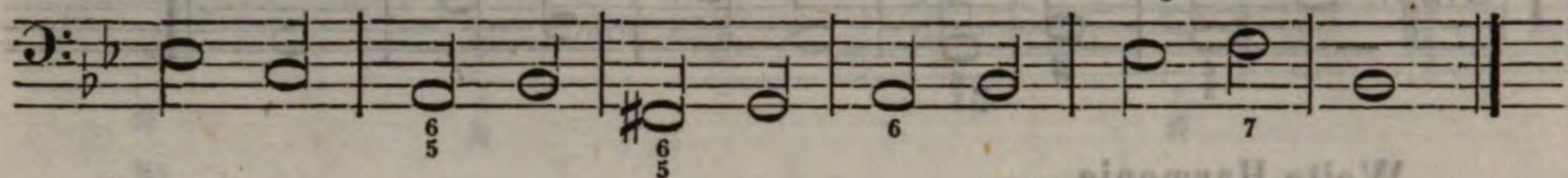
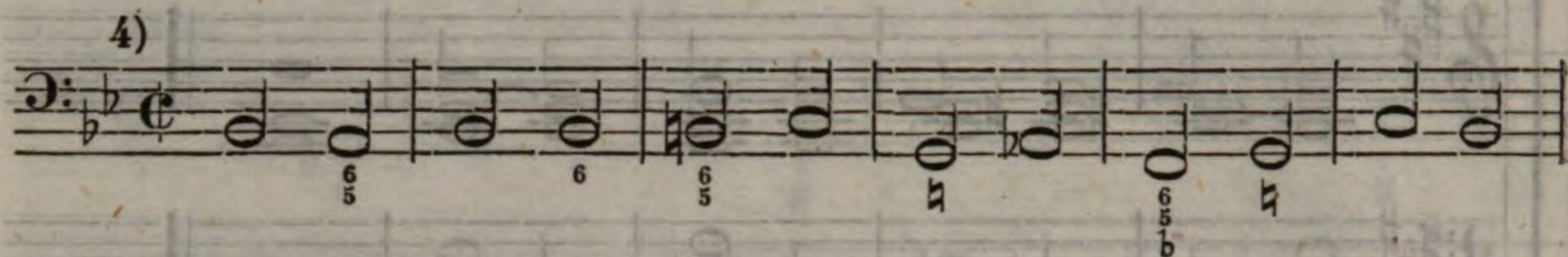
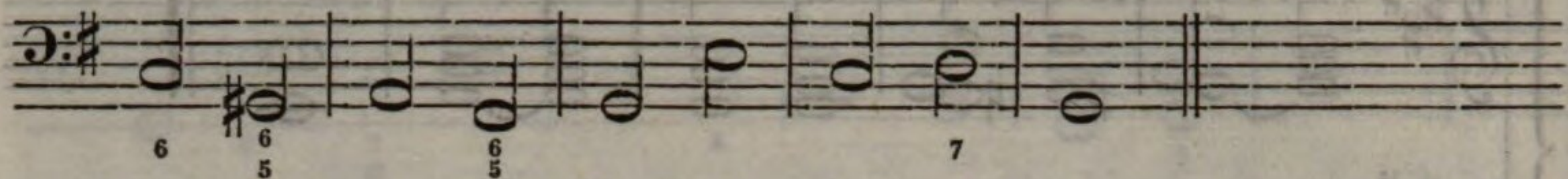
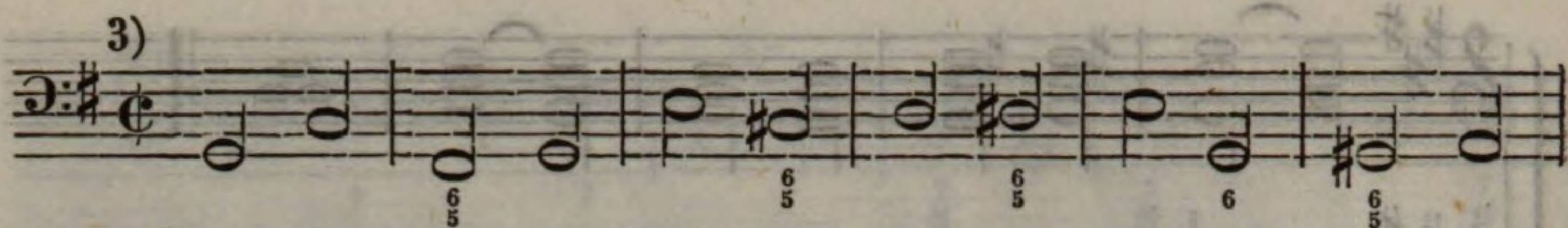
Weite Harmonie.

Second system of musical notation, featuring two staves (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The notation includes chords and single notes, with some notes marked with fingerings like 6, 7, and 8.

Third system of musical notation, featuring two staves (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The notation includes chords and single notes, with some notes marked with fingerings like 6, 7, and 8.

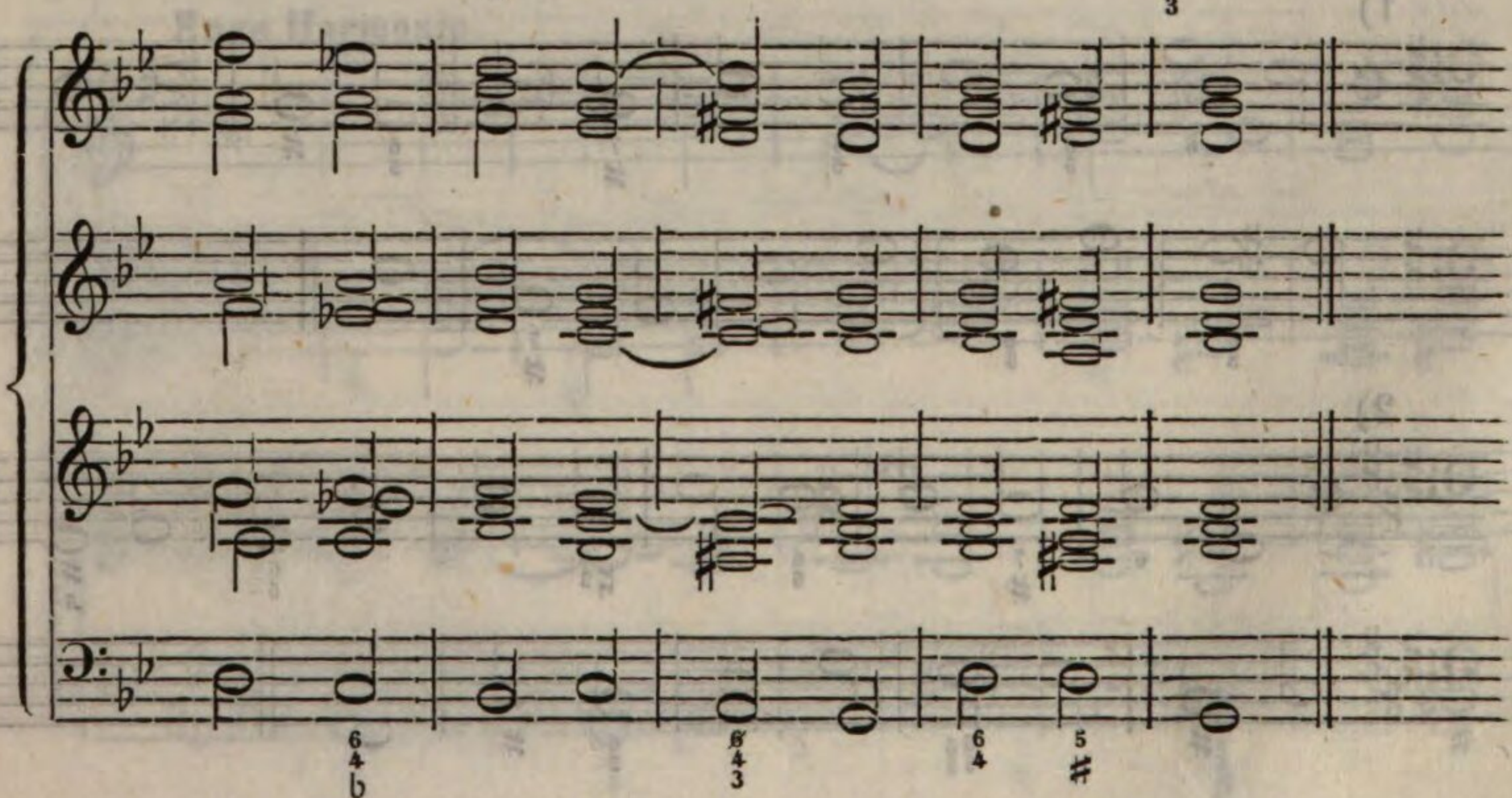
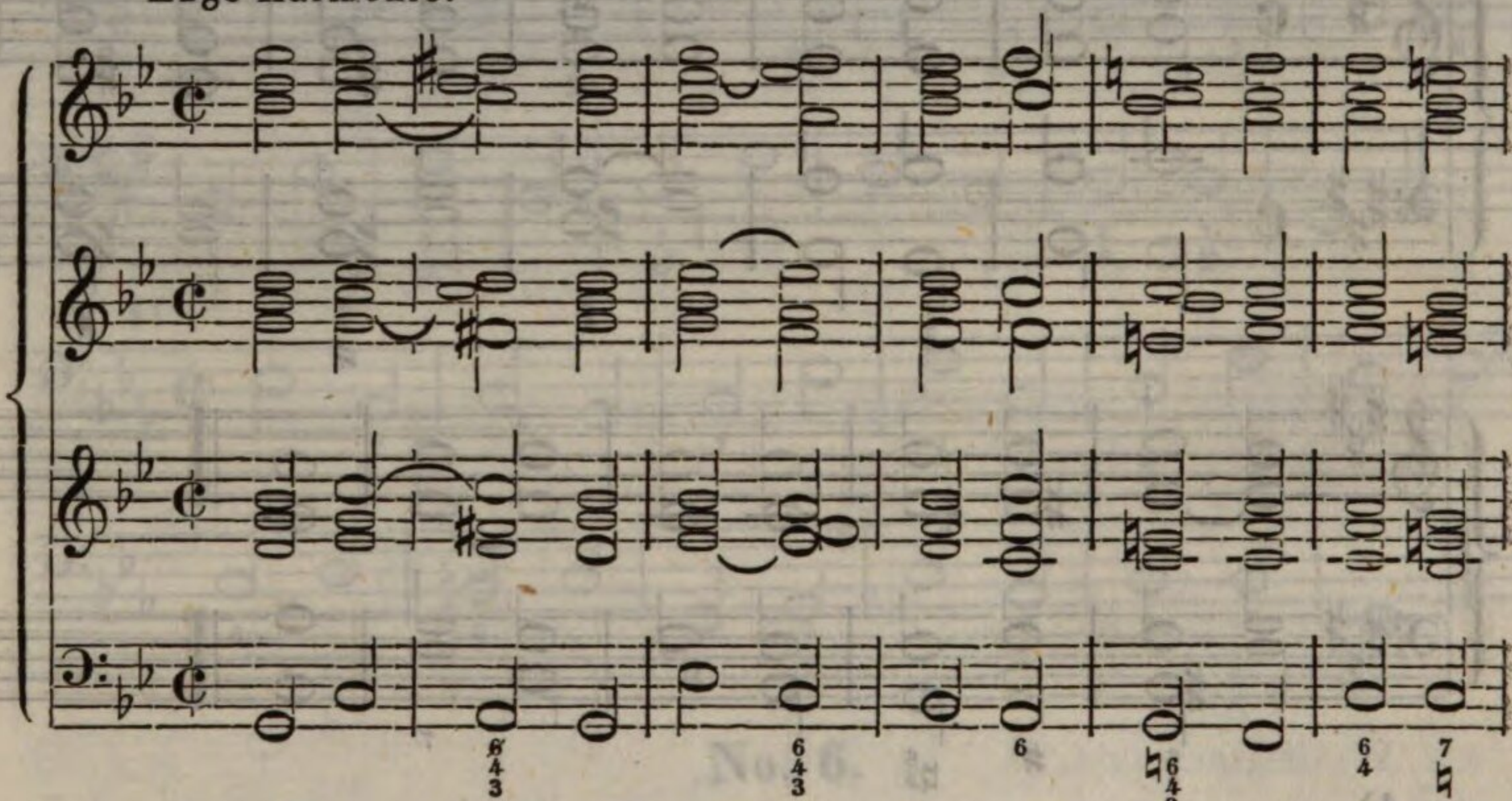
Fourth system of musical notation, featuring two staves (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The notation includes chords and single notes, with some notes marked with fingerings like 6, 7, and 8.

Fifth system of musical notation, featuring two staves (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The notation includes chords and single notes, with some notes marked with fingerings like 6, 7, and 8.

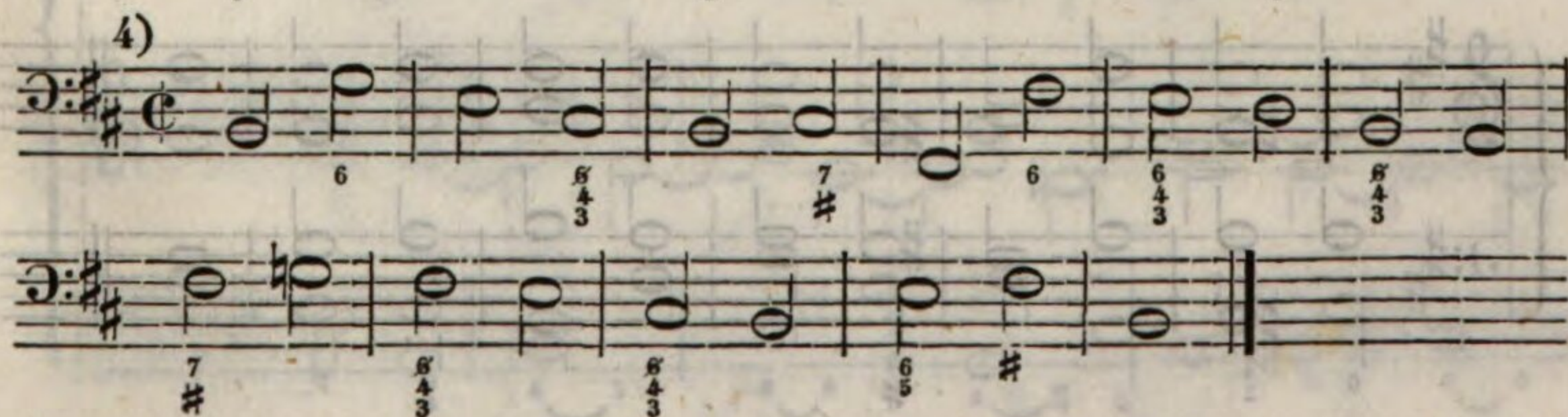
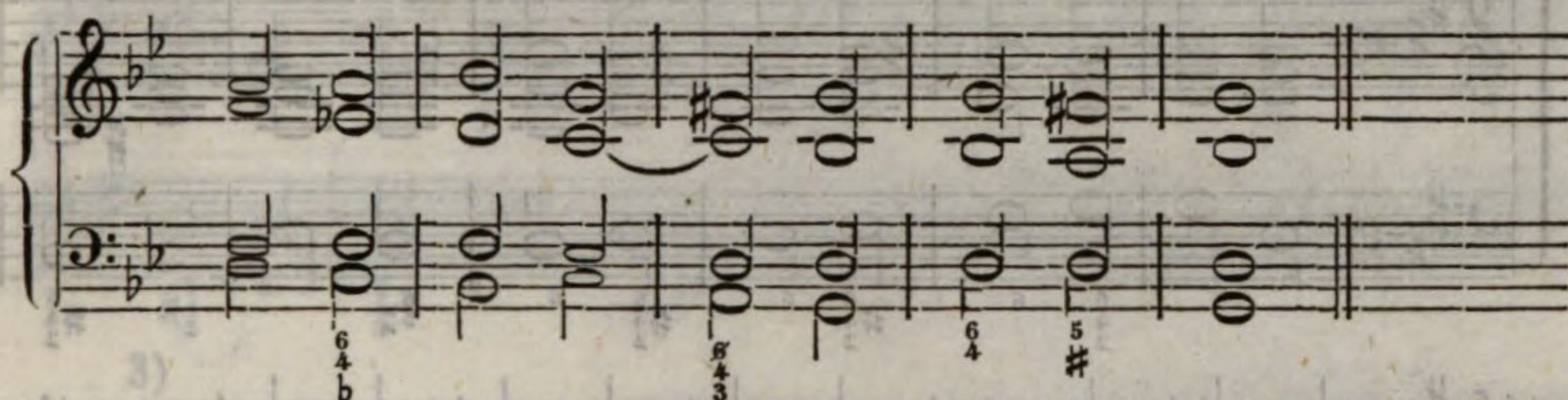
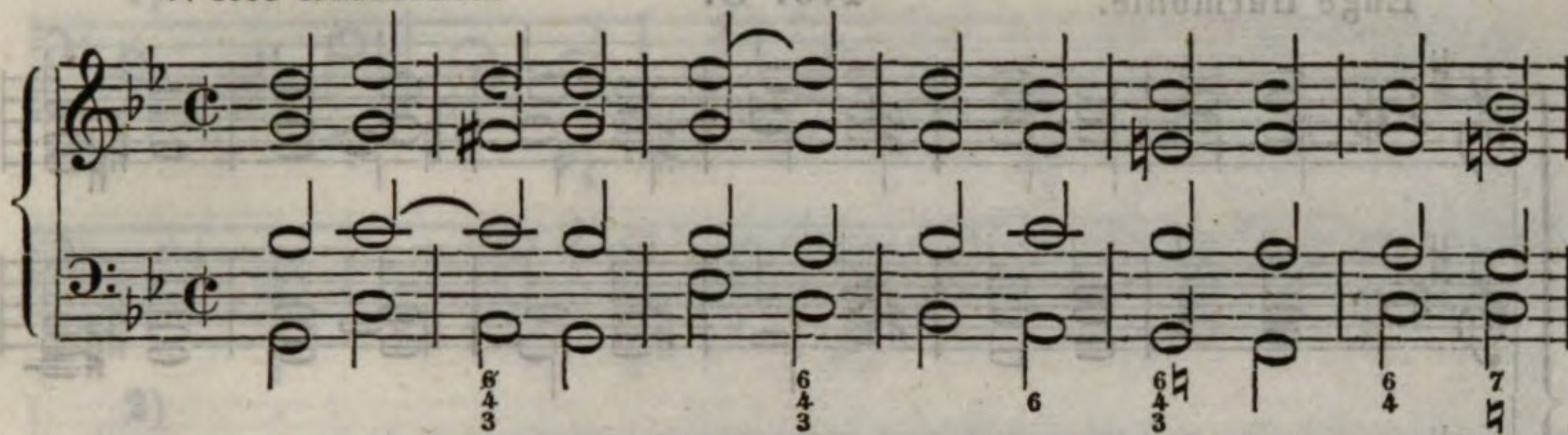


Enge Harmonie.

No. 7.



Weite Harmonie.



Enge Harmonie.

No. 8.

Weite Harmonie.

First system of musical notation for 'Enge Harmonie'. It consists of four staves. The top three staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The notation features dense, close-set chords. Below the bass staff, there are figured bass notations: 6 4 2, 6, #6 4 2, 6, #6 4 2, 6, 6 4 2, and #6 4 2.

Second system of musical notation for 'Enge Harmonie'. It consists of four staves. The top three staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The notation features dense, close-set chords. Below the bass staff, there are figured bass notations: 6, 6 4 2, 6, #, 6 4, and 7.

Weite Harmonie.

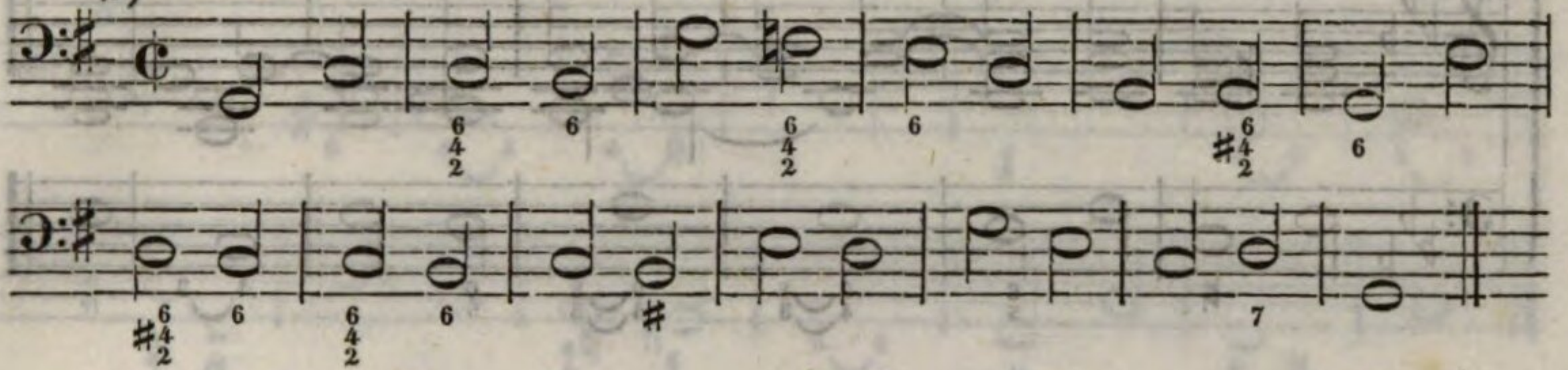
First system of musical notation for 'Weite Harmonie'. It consists of two staves. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The notation features wide-set chords. Below the bass staff, there are figured bass notations: 6 4 2, 6, #6 4 2, 6, #6 4 2, 6, 6 4 2, and #6 4 2.

Second system of musical notation for 'Weite Harmonie'. It consists of two staves. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The notation features wide-set chords. Below the bass staff, there are figured bass notations: 6, 6 4 2, 6, #, 6 4, and 7.

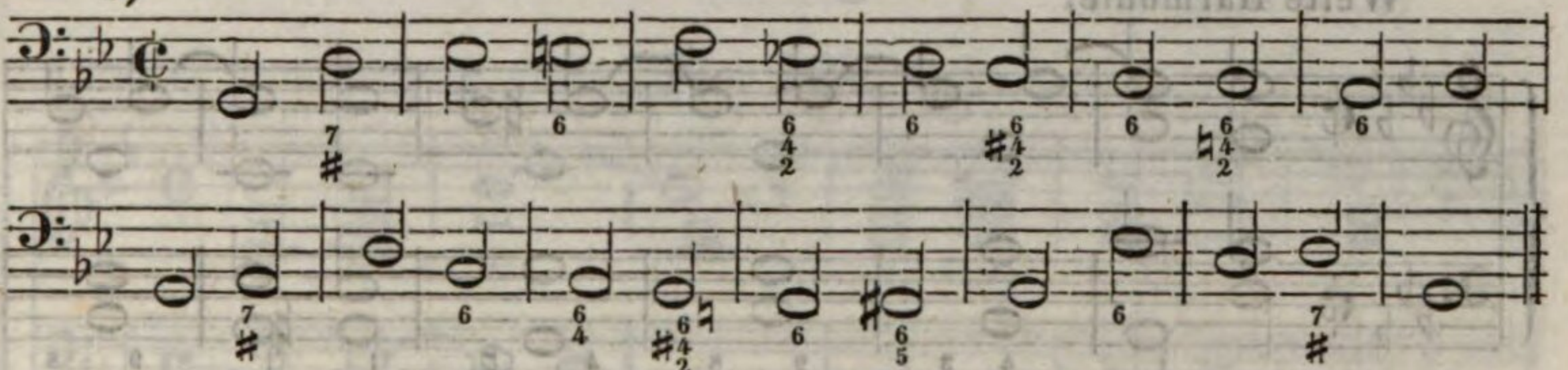
1)



2)



3)

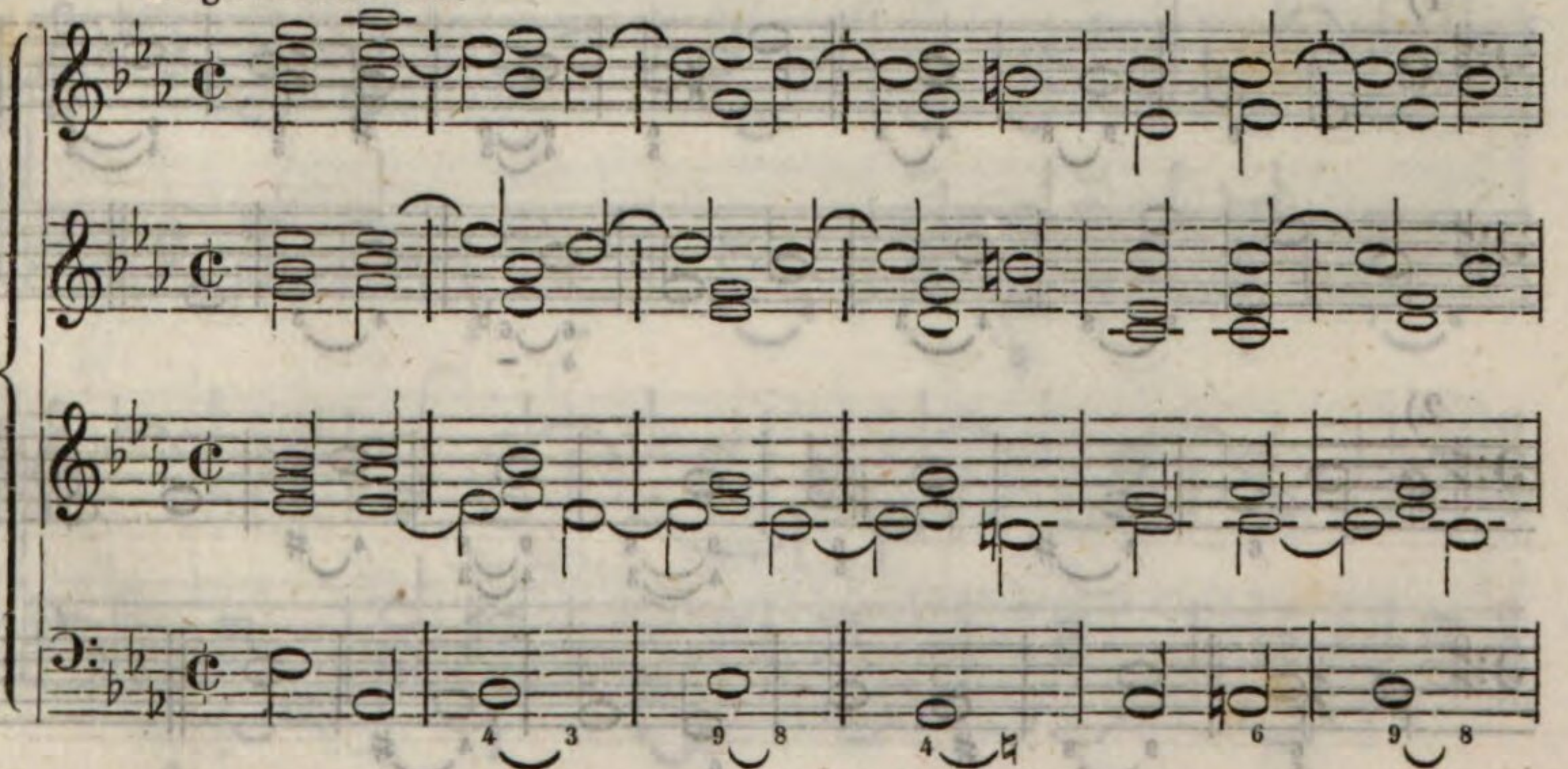


4)



No. 9.

Enge Harmonie.



Weite Harmonie.

1)

2)

3)

Exercise 3 consists of two staves in G major (one sharp). The first staff contains a C major scale (C4 to C5) with fingerings: 7, 6, 9, 8, 4, 3, #5, 4, #5. The second staff contains a G major scale (G4 to G5) with fingerings: 4, #, 6, 4, 2, 6, 4, 3.

4)

Exercise 4 consists of two staves in G major (one sharp). The first staff contains a C major scale (C4 to C5) with fingerings: #6, 9, 8, 4, #, 6, 5, 4, 3, 9, 8. The second staff contains a G major scale (G4 to G5) with fingerings: #4, #, 6, 4, 2, #, 5, 9, 8, 4, 3, #, 4, #.

No. 10a.

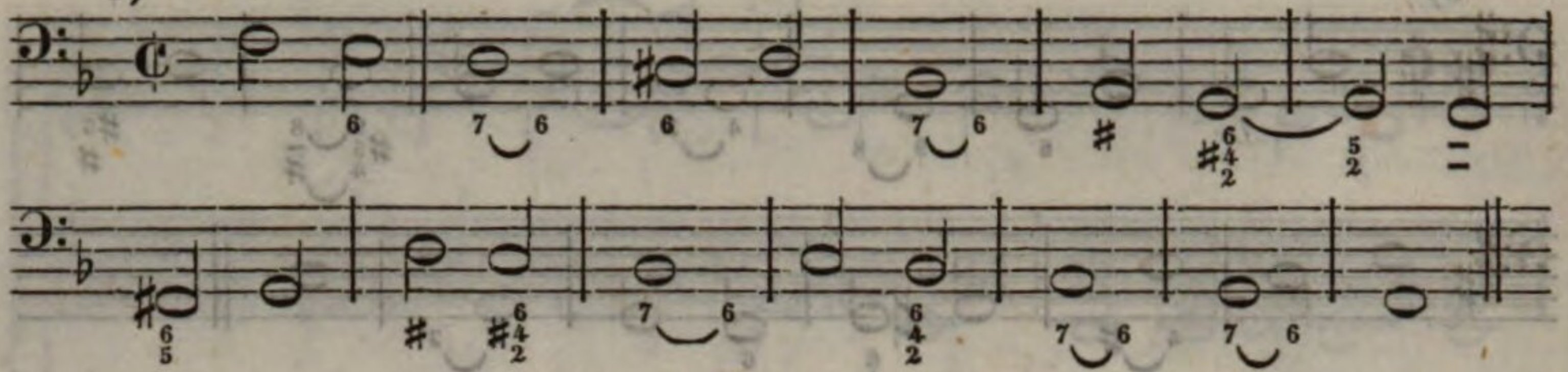
First system of No. 10a, two staves in B-flat major (two flats). The first staff has a treble clef and contains a series of chords and moving lines. The second staff has a bass clef and contains a series of chords and moving lines. Fingerings are indicated: 5, 2, 7, 6, 6, 7, 6.

Second system of No. 10a, two staves in B-flat major. The first staff continues the musical material. The second staff continues the musical material. Fingerings are indicated: 7, 6, 4, 3, 4, 3, 7, 6, 7, 6, 7, 6.

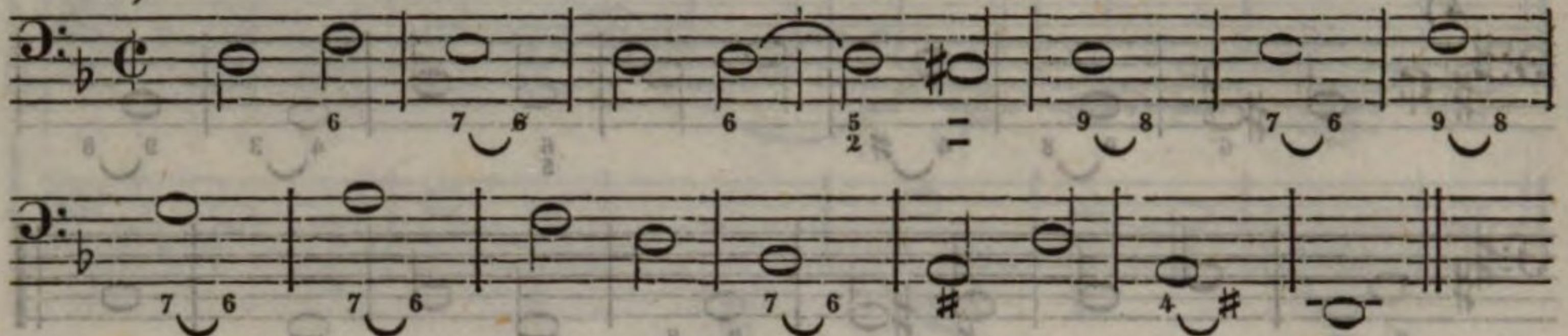
Third system of No. 10a, two staves in B-flat major. The first staff continues the musical material. The second staff continues the musical material. Fingerings are indicated: 5, 2, 7, 6, 6, 7, 6.

Fourth system of No. 10a, two staves in B-flat major. The first staff continues the musical material. The second staff continues the musical material. Fingerings are indicated: 7, 6, 4, 3, 4, 3, 7, 6, 7, 6, 7, 6.

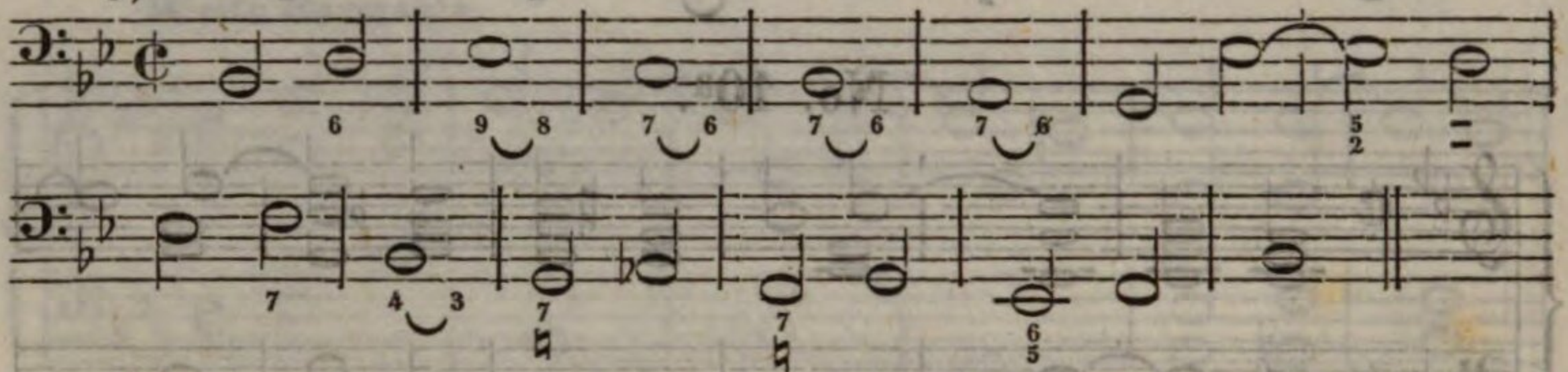
1)



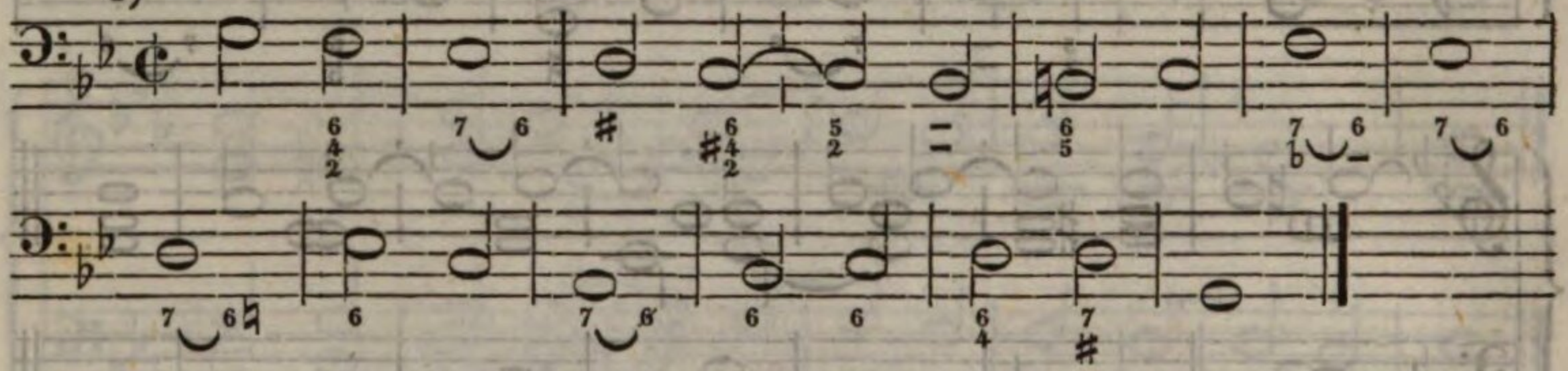
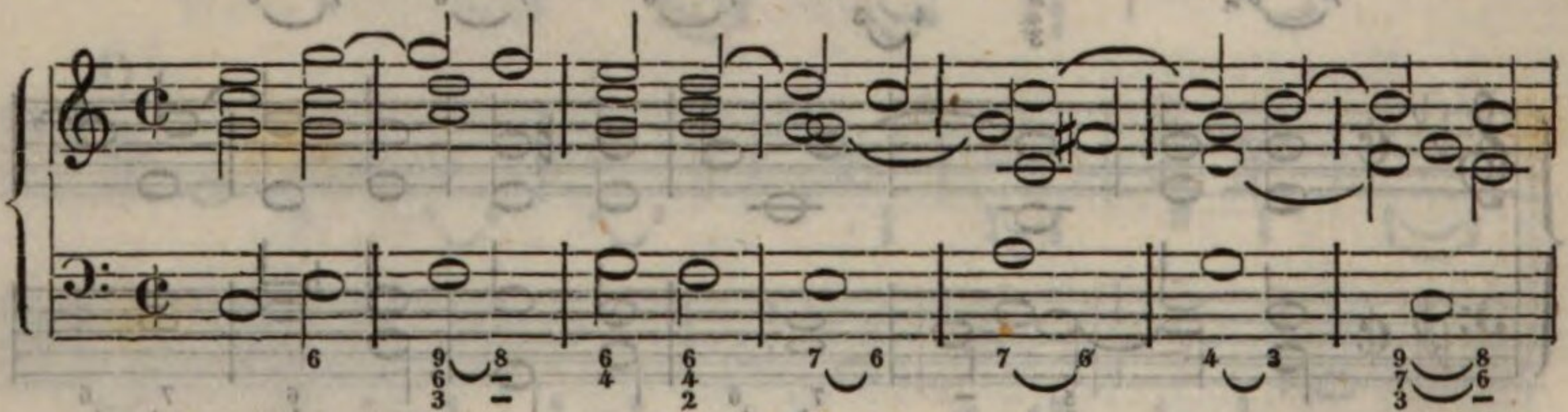
2)



3)



4)

No. 10^b.

1)

2)

No. 11.

1)

2)

No. 12.

1)

2)

This section contains two systems of piano accompaniment and two systems of single-staff exercises. The piano parts are in G major (one sharp) and common time. The exercises are in G major and common time. The first system of exercises is marked '1)' and the second is marked '2)'. Both systems include fingerings and slurs.

No. 13.

This section contains two systems of piano accompaniment and two systems of single-staff exercises. The piano parts are in D major (two sharps) and common time. The exercises are in D major and common time. The first system of exercises is marked '1)' and the second is marked '2)'. Both systems include fingerings and slurs.

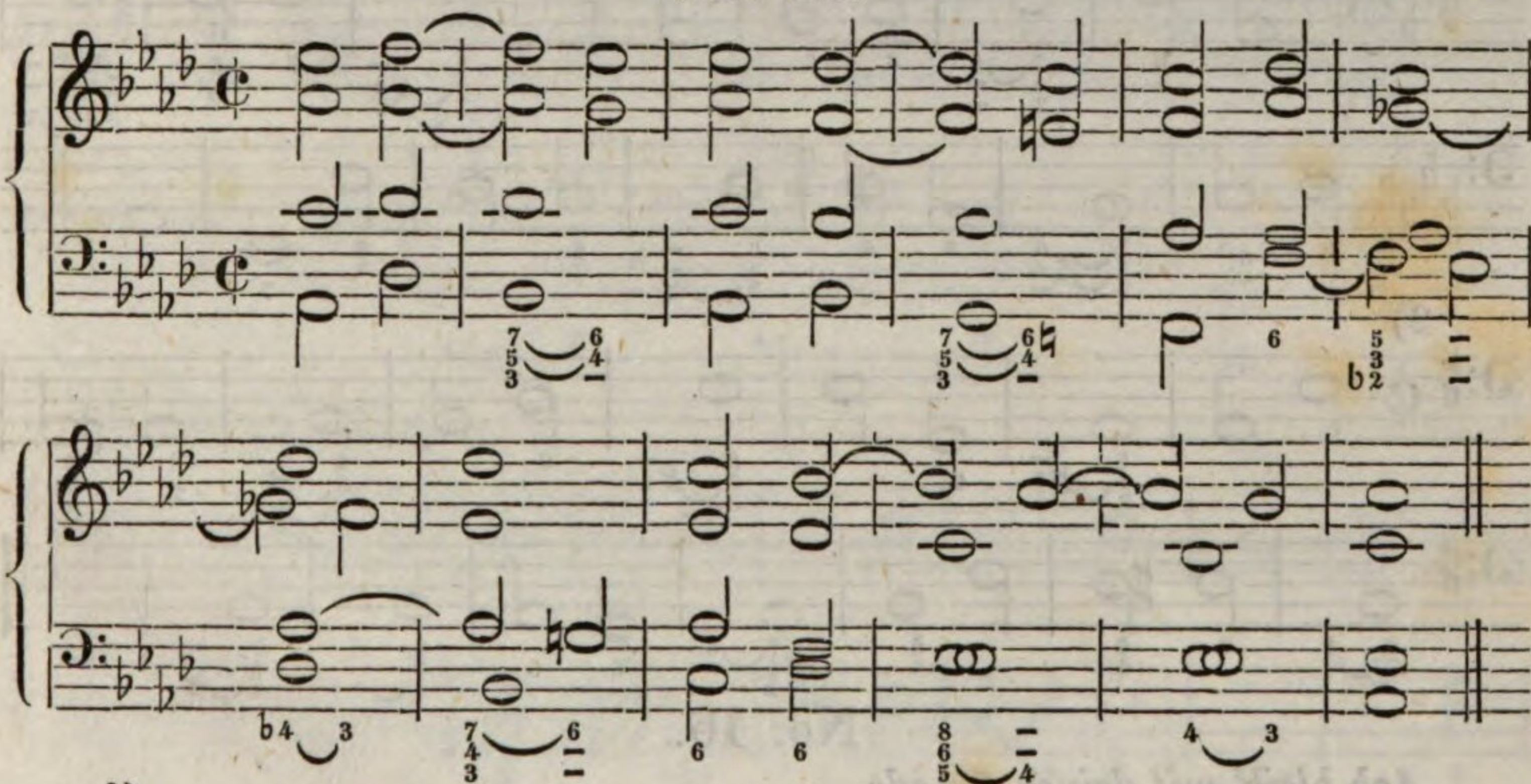
1)



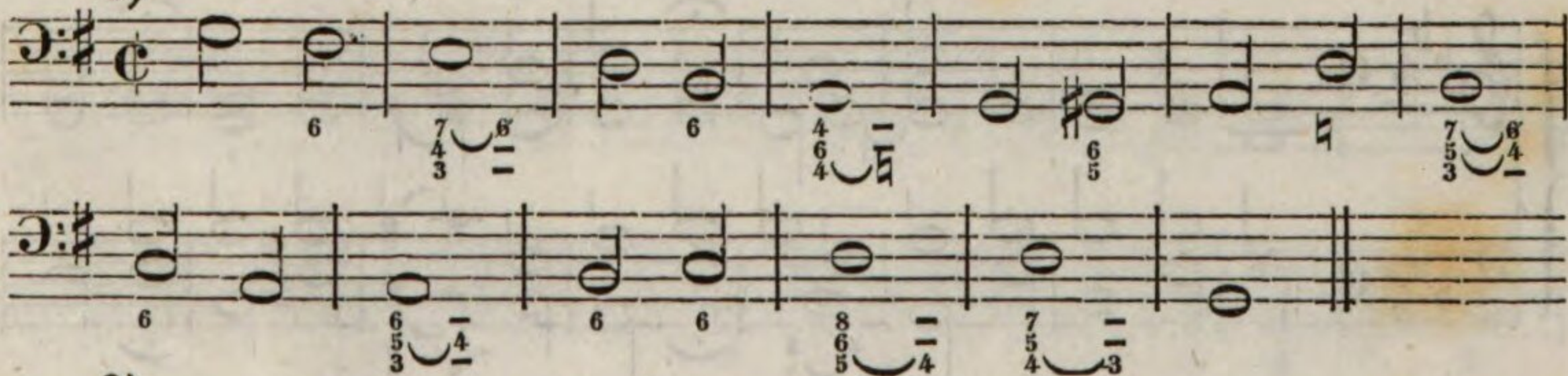
2)



No. 14.



1)



2)



No. 15.

1)

2)

Detailed description: This block contains the musical score for No. 15. It consists of two systems of piano accompaniment (treble and bass staves) and two systems of vocal melody (single staff). The piano parts feature complex chordal textures with many accidentals and ties. The vocal part is written in a single staff with a key signature of one flat and a common time signature. It includes numerous figured bass notations (e.g., 6 4, 7 4 2, 6 5 4, etc.) and various musical ornaments and slurs. The first system of piano accompaniment spans two staves, and the second system also spans two staves. The vocal part is divided into two systems, each with a single staff.

No. 16.

Ach bleib' mit deiner Gnade —.

Detailed description: This block contains the musical score for No. 16. It consists of two systems of piano accompaniment (treble and bass staves) and one system of vocal melody (single staff). The piano parts feature complex chordal textures with many accidentals and ties. The vocal part is written in a single staff with a key signature of one flat and a common time signature. It includes numerous figured bass notations (e.g., 6 4, 7 4 2, 6 5 4, etc.) and various musical ornaments and slurs. The first system of piano accompaniment spans two staves, and the second system also spans two staves. The vocal part is divided into two systems, each with a single staff.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' —.

Handwritten musical score for the hymn "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' —." The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Ornaments (small circles with dots) are placed above certain notes. The piece concludes with a double bar line.

1) *Seelenbräutigam —.*

Handwritten musical score for the hymn "1) Seelenbräutigam —." The score is written in E-flat major (three flats) and common time (C). It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Ornaments (small circles with dots) are placed above certain notes. The piece concludes with a double bar line.

2) *Nun danket alle Gott* — .

Weitere Aufgaben zu stellen bleibt dem Lehrer überlassen.

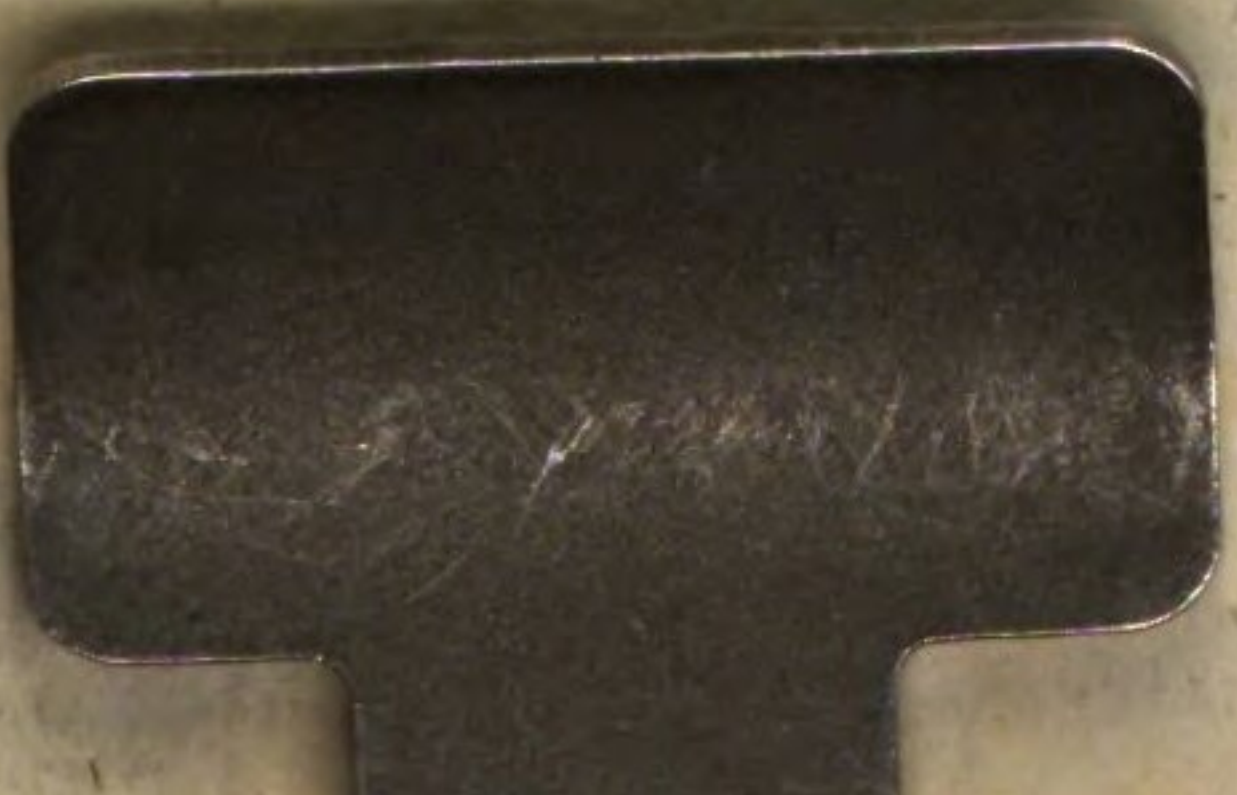
Berichtigung.

Seite 16 Zeile 15 statt 6, lies 6;

- - - - - unselbstständige lies unselbstständigen,

In demselben Verlage sind erschienen :

- Chrysander, F.**, G. F. Händel. (Biographie.) 1. u. 2. Band. gr. 8. 1858 u. 60. geh. à 2 Thlr. 15 Ngr.
- Hauptmann, M.**, Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik. gr. 8. 1853. geh. 2 Thlr.
- Jahn, Otto, W. A. Mozart.** 4 Theile. Mit 5 Bildnissen, Facsimile von W. A. Mozarts Handschrift und mehreren Notenbeilagen. gr. 8. 1856 u. 59. carton. 13 Thlr.
- Kiesewetter, R. G.**, Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Zweite verbesserte Aufl. gr. 4. 1846. geh. 2 Thlr.
- Knorr, J.**, Erklärendes Verzeichniss der hauptsächlichsten Musik-Kunstwörter. 8. 1854. 10 Ngr.
- Method. Leitfaden für Klavierlehrer. 5. verb. Aufl. 8. 1861. 10 Ngr.
- Köchel, Ludw. von**, Chronol. themat. Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's. Lex. 8. 1862. 6 Thlr.
- Köhler, L.**, Systematische Lehrmethode f. Clavierspiel u. Musik. 1. u. 2. Bd. Mit 10 Figuren. gr. 8. 1857 u. 58. 5 Thlr. 15 Ngr.
- Der Clavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden. Nothwendiges Supplement zu jeder Clavierschule. gr. 8. 1862. geh. 1 Thlr. 6 Ngr.
- Lobe, J. C.**, Lehrbuch d. musik. Composition. 3 Bde. 1855—60. 9 Thlr. 15 Ngr.
- Marx, A. B.**, die Lehre von der musikal. Composition, praktisch-theoretisch. 5. Aufl. 1—4. Theil. gr. 8. 1856 u. 60. geh. à 3 Thlr.
- Allgemeine Musiklehre. 6. verbesserte Aufl. gr. 8. 1857. geh. 2 Thlr.
- die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik. gr. 8. 1855. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.
- Vollständige Chorschule mit Uebungssätzen in Partitur. Lex.-8. 1860. geh. 2 Thlr. 15 Ngr.
- Ausgesetzte Stimmen zu den Uebungssätzen der Chorschule. Lex.-8. 1860. 1 Thlr.
- Naumann, C. E.**, über die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des pythagoreischen oder reinen Quintensystemes für unsere heutige Musik. gr. 4. 1858. geh. 22½ Ngr.
- Oesterley, H.**, Academische Vorlesungen über Theorie der Musik. gr. 8. 1861. geh. 1 Thlr.
- Pfundt, E.**, die Pauken. Eine Anleitung dieses Instrument zu erlernen. gr. 16. 1849. geh. 9 Ngr.
- Richter, E. F.**, Lehrbuch der Harmonie. Zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig. 4. Aufl. gr. 8. 1862. geh. 1 Thlr.
- Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Composition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon. Zunächst für den Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig. gr. 8. 1859. 1 Thlr.
- Schatz** des evangel. Kirchengesanges im 1. Jahrh. der Reformation. Herausgegeben von G. Freiherrn von Tucher. 1. Theil: Liederbuch. 4. 1848. geh. 3 Thlr.
- Dasselbe 2. Theil: Melodienbuch. 4. 1848. geh. 4 Thlr. 15 Ngr.
- Sechter, Simon**, Die Grundsätze der musikal. Composition. 1—3. Abtheil. gr. 8. 1853. 54. 5 Thlr. 25 Ngr.
- Volckmar, Wilh.**, Harmonielehre. Zunächst zum Gebrauch für Schullehrer-Seminarien. gr. 8. 1860. geh. 2 Thlr. 15 Ngr.
- Wohlfahrt, Heinr.**, Vorschule der Harmonielehre. Zum Gebrauch für Clavierschüler. 8. 1857. 10 Ngr.
- Wegweiser zum Componiren für Musik-Dilettanten. 8. 1858. geh. 15 Ngr.
- Theoretisch-praktische Modulation-Schule. Die Accordfolge in den verschiedenen Stellungen, Uebergängen und Ausweichungen nach leichter Methode zum Selbstunterricht für Musikschüler. 8. 1859. geh. 10 Ngr.



Sc

Kolbe, Oscar

Kurzgefasste Generalbasslehre

Leipzig 1862

Mus.th. 1790

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598827-6